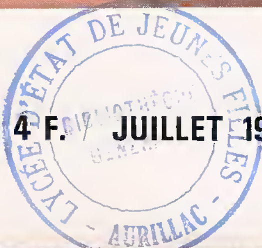
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. / JUILLET 1971

180



L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France
(Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 4

Education Musicale et Suppl. Iconographique F 6

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

26e Année — N° 180 1er JUILLET 1971

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

RÉABONNEMENTS

Avec le présent numéro prennent fin les abonnements dans la proportion de 70 %.

Si chacun veut bien porter attention à l'adresse figurant sur les sacs d'envoi, il trouvera la mention d'un mois : en l'occurence : juillet.

Cela veut dire que le numéro de ce dit mois (n° 180) est le dernier numéro de l'abonnement.

De grâce, amis lecteurs, procédez rapidement, avant le 1er septembre au renouvellement de cet abonnement (nos tarifs figurent page ci-contre).

Songez que négliger notre appel conduit à une dépense que notre budget n'arrive plus à supporter : environ 8.000 nouveaux francs par an, en lettres de rappel, voire mises en recouvrement.

Songez aussi que cette somme serait bien mieux utilisée pour l'amélioration de la revue.

Il ne tient qu'à vous de nous le permettre et peut-être même (il faut bien appeler les choses par leur nom) éviter une modification de nos tarifs.

Par pitié, aidez-nous.

Un virement postal, un chèque bancaire sont bien vite rédigés.

⁂

Souvent, des numéros nous reviennent avec la mention « Inconnu à l'adresse indiquée ». Trop d'abonnés négligent de nous faire part à temps soit de leur changement d'adresse, soit de leur état civil. Cela complique notre travail et, même parfois, des lettres de protestation parce qu'on ne reçoit plus la revue ! A qui la faute ?

⁂

Par ailleurs, nous serions très heureux de recevoir de votre part suggestions ou critiques. Faites-nous part de vos désirs quant à des analyses d'œuvres musicales. C'est un chapitre que nous voulons développer. Autant que faire, qu'il réponde à vos souhaits. Ecrivez-nous donc.

⁂

Enfin, ne négligez pas notre supplément iconographique. nous savons que beaucoup l'apprécient pour les services qu'il rend en vos besoins pédagogiques.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO [(1)]

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E.M. au Lycée Paul-Langevin à Suresnes

Abréviations employées dans le tableau :

D = Forme à développement (dite « forme-sonate »).
INT = Introduction lente.
L = FormeA B A (Lent ; Lied chez d'Indy).
LL = A B A C A (Lied développé chez d'Indy).
LR = Lent avec Réexposition.
V = Variations.
S = Forme-suite (id. pour le Trio).
R = Rondo (A B A C A D A).
RR = Rondo à Réexposition (A B A C **A B** A).
F = Fugue.
4N = Type « Normal » en 4 mouvements (V L Mod V).
4A = Type « Ancien » en 4 mouvements (L V L/V).
4 = 4 mouvements avec « anomalies » diverses.
3N = Type « Normal » en 3 mouvements (V L V).
3 = 3 mouvements avec anomalies ».
2 = 2 mouvements.

TABLEAU DES MOUVEMENTS DANS LES SONATES DE BEETHOVEN

1	op 2	n° 1	4N	vif	D	lent	LR	menuet et Trio	S	vif	D
2		n° 2	4N	vif	D	lent	LL	scherzo et Trio	S	vif	RR
3		n° 3	4N	vif	D	lent	LR	scherzo et Trio	S	vif	RR
4	op. 7		4N	vif	D	lent	LR	allegro et Trio	S	vif	RR
5	op. 10	n° 1	3N	vif	D	lent	LR			vif	D
6	op.	n° 2	3	vif	D			allegretto et Trio	S	vif	D
7		n° 3	4N	vif	D	lent	LR	menuet et Trio	S	vif	R
8	op. 13		3N	Int.-vif	D	lent	LL			vif	RR
9	op. 14	n° 1	3	vif	D			allegretto et Trio	S	vif	RR
10		n° 2	3N	vif	D	lent	V			vif	R
11	op. 22		4N	vif	D	lent	LR	menuet et Trio	S	vif	RR
12	op. 26		4A	lent	V	scherzo et Trio	S	lent	S	vif	RR
13	op. 27	n° 1	3			lent	LL	scherzo et Trio	S	Int.-vif	RR
14		n° 2	3			lent	LR	allegretto et Trio	S	vif	D
15	op. 28		4N	vif	D	lent	S	scherzo et Trio	S	vif	RR
16	op. 31	n° 1	3N	vif	D	lent	L			vif	RR
17		n° 2	3N	Int.-vif	D	lent	LR			vif	D
18		n° 3	4	vif	D	scherzo	D	menuet et Trio	S	vif	D
19	op. 49	n° 1	2			lent	D			vif	RR
20		n° 2	2	vif	D			menuet	R		
21	op. 53		2	vif	D					Int.-vif	R
22	op. 54		2					menuet	LL	vif	D
23	op. 57		3N	vif	D	lent	V			vif	D
24	op. 78		2	Int.-vif	D					vif	D
25	op. 79		3N	vif	D	lent	L			vif	R
26	op. 81 a		3N	Int.-vif	D	lent	LR			vif	D
27	op. 90		2	vif	D					vif	RR
28	op. 101		3	vif	D	vif et Trio	S			Int.-vif	D
29	op. 106		4	vif	D	scherzo et Trio	S	lent	LR	Int.-vif	F
30	op. 109		3	vif-lent	D			vif	D	lent	V
31	op. 110		3	lent	D			vif	S	lent-vif	F
32	op. 111		2	Int.-vif	D	lent	V				

N.B. — Les tonalités ne figurent pas afin de ne pas alourdir davantage ce tableau ; les séparations horizontales n'ont pas d'autre but que de faciliter la lecture.

REMARQUES

1) Les mouvements rapides sont très nombreux (voir R. Rolland, p. 133, à ce sujet).

2) On sait, et ce tableau permet de le vérifier, que Beethoven a largement utilisé la forme à développement, d'autant plus que le Rondo à réexposition en est assez proche (d'Indy, p. 312 ; « L'E.M. n° 171, p. 17). Il l'emploie également dans le mouvement lent : on en trouve une dizaine d'exemples dans les sonates pour piano (d'Indy, p. 296 et s.). Dans ce cas, la partie centrale, qui est une sorte de développement, est assez courte : dans l'Adagio de la 5e sonate, UNE MESURE seulement sépare l'exposition de la réexposition !

Il est nécessaire de bien préciser en quoi tient la différence entre cette forme (LR) et la forme L ou LL. Dans celle-ci, l'ensemble de la première partie (A) est à la tonique, le changement de ton se faisant pour la deuxième partie (B) : dans l'Adagio de la sonate « Pathétique », par exemple, on a :

A (LA bémol) B (vers MI bémol) A (LA bémol) C (modulant) A (LA bémol) Coda.

On voit que la mélodie A peut revenir plusieurs fois (type LL), et toujours dans le même ton, un peu comme le refrain dans un rondo (d'Indy, p. 291). Dans la forme LR, il y a : **exposition,** avec un groupe B dans un autre ton (à la dominante ou au relatif, ou, à partir de Bethoven, au sixième degré si le morceau est en mineur) ; **développement,** généralement assez court, comme nous l'avons dit plus haut ; **réexposition, le groupe B concluant à la tonique.** C'est ce dernier point, précisément, qui permet de faire la différence : dans le type L ou LL (exemple ci-dessus) B, au contraire, n'est pas réexposé (voir en fin d'article une note complémentaire sur les mouvements lents chez Beethoven).

3) REMARQUES CONCERNANT LE NOMBRE ET L'ORDRE DES MOUVEMENTS

SONATES EN 4 MOUVEMENTS.

Sonate op. 106 : type 4N avec permutation des deux mouvements médians ; le Scherzo vient en second et l'Adagio en troisième, comme chez Mozart (Quintette en sol, K. 516) et chez Beethoven lui-même dans le septième quatuor et la neuvième symphonie. Le cas de la 18e sonate est comparable, puisque le scherzo vient en second, et le menuet, plus lent que les mouvements qui l'encadrent, en troisième.

SONATES EN 3 MOUVEMENTS avec « anomalies ».

Dans les 6e et 9e sonates, on a : Vif, Modéré, Vif ; on est donc pas loin du type 3N, le mouvement lent étant remplacé par un allegretto qui est comme un compromis entre le menuet et le scherzo.

Dans la 28e sonate, il y a une introduction lente pour le finale, ce qui fait qu'on peut en rapprocher le plan (Vif, Vif, Lent, Vif) de celui de l'op. 106.
Dans les 13e et 14e sonates, on a le type 4N amputé du premier mouvement, c'est-à-dire : Lent, Modéré, Vif. Il est donc tout à fait faux d'écrire (J.-G. Prodhomme, p. 120) : « La célèbre sonate en ut (dièse) mineur est encore plus fantaisiste dans sa forme que la précédente ». L'ordre des mouvements n'est pas **fantaisiste :** la réduction à trois mouvements se fait d'une manière qui peut paraître audacieuse, mais qui est absolument logique, par la suppression du premier mouvement habituel. Le résultat est une sonate qui commencerait au **second** mouvement, l'ordre du type « normal » étant ensuite respecté (comme dans « La mer » de Debussy).

Dans la 30e sonate, les deux premiers mouvements, Vif et Lent, alternent pour former un seul morceau, ce que Franck reprendra à sa manière dans le mouvement central de sa symphonie en ré.

Dans la 31e, c'est le même principe, mais pour les deux **derniers** mouvements ; le plan d'ensemble paraît découler du type 4A : Lent, Vif, Lent, Vif, à moins que l'on estime que l'Arioso dolente est une introduction lente par rapport à la fugue, avec la participation que cet Arioso réapparaît avant la deuxième partie de la fugue, où le sujet est repris par mouvement contraire.

SONATES EN 2 MOUVEMENTS.

Elles sont nombreuses à partir de l'op. 49, toutes les combinaisons étant essayées. Dans la 32e sonate, on a les deux premiers mouvements du type 4N (Vif et Lent) comme dans la Symphonie inachevée, dont le succès a montré que cette forme pouvait donner des œuvres susceptibles de « vivre » !

***

4) **L'introduction lente** dans le premier mouvement découle sans doute de la forme des ouvertures de Lulli, Rameau, Haendel, Bach, etc. On la trouve fréquemment dans les symphonies et la musique de chambre de Mozart et de Haydn. Sa présence est peut-être un des signes de cette dignité que Beethoven entreprend de donner au genre de la sonate pour piano. Chez lui, il arrive que d'autres mouvements que le premier soient également précédés d'une introduction (comme pour le final du quintette k. 516 de Mozart, déjà cité). En outre, certains mouvements s'enchaînent, comme dans les 5e, 6e et 9e symphonies : on a l'impression que Beethoven tend vers des œuvres d'un seul tenant, formant un ensemble indissociable, mais où se reconnaît cependant l'ancienne structure. L'exemple le plus étonnant en est le 14e quatuor où le type Vif, Lent, Scherzo, Vif, quoique peu apparent, nous semble très net. Trois mouvements

(1) Voir « L'E.M. », nos 171, 172, 173, 175, 177 et 179, oct., nov. et déc. 1970 ; fév., avr. et juin 1971.

sur quatre ont une introduction, lente pour les mouvements rapides, et rapide pour le mouvement lent :

I Introduction (do dièse Allegro (RE).

II Introduction (Allegro) Andante (LA).

III Scherzo (Presto, en MI).

IV Introduction Allegro (do dièse).

C'est surtout le plan tonal, ici, qui est étonnant ; il s'écarte de la tradition pour suivre une logique d'ensemble, comme s'il s'agissait d'un quatuor **en un seul mouvement.** L'œuvre est en do dièse mineur... au début et à la fin. Entre ce début et cette fin, la musique parcourt différentes tonalités qui sont en rapport logique avec le ton principal, le ton de RE majeur préparant celui de LA (dont il est la sous-dominante), ce dernier ton étant pris à son tour comme sous-dominante du ton du mouvement suivant (MI majeur). Ainsi que le fait remarquer J. Chailley (« L'E.M. » n° 135, p. 16/192), Beethoven ne fait pas « éclater les cadres » de la sonate : il les adapte et les fait évoluer dans le sens d'un discours plus souple. Il fraye ainsi la voie à ses successeurs, comme on le voit dans la Symphonie fantastique de Berlioz et dans la Quatrième symphonie de Schumann, où l'on retrouve les introductions lentes et l'enchaînement des mouvements.

⁂

La sonate étant généralement en trois mouvements dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle (voir J.-G. Prodhomme, p. 7 à 20), on estime souvent que Beethoven aurait « fixé » la forme de la sonate à quatre mouvements. Le tableau précédent permet de voir rapidement qu'il n'en est rien :

- sur 32 sonates, 10 sont en quatre mouvements : 7 du type 4N, toutes comprises dans les quinze premières de la série, donc **avant 1801,** et une du type 4A.
- 15 sont en 3 mouvements !
- 7 sont en 2 mouvements.

Dans 23 cas au moins, le plan d'ensemble se rattache à un type préexistant : V, L, Mod (ou Scherzo), V ou V, L, V. Mais 22 sonates n'ont que deux ou trois mouvements, et 10 sonates seulement, répétons-le, en ont quatre.

« Ce schéma de sonate... permettait au compositeur de nombreuses exceptions et variantes » écrit J.-G. Prodhomme (p. 19). On voit bien en effet que Beethoven, à partir de 1801, essaie différentes solutions : nombre variable des mouvements, introductions lentes et enchaînements des mouvements. Il se rapproche ainsi de la « Fantaisie » pour clavier des XVII[e] et XVIII[e] siècles, avec sa libre alternance des tempi, genre que l'on retrouve chez K. Ph. E. Bach, Mozart, Haydn et Rust, ainsi que chez Beethoven lui-même (Fantaisie op. 77). Dans ses dernières œuvres, il opère donc la synthèse de toutes les formes musicales du siècle où il est né : la forme à développement, avec toutes les possibilités qu'il y a lui-même découvertes, la fugue, la variation, le rondo et la forme-suite. Il donne également l'exemple de thèmes très ramassés (premier mouvement de la Cinquième symphonie) et, au contraire, de phrases très développées, constituées d'éléments très nombreux (J. Chailley écrit : « La sonate dithématique... est désormais construite... **sur deux groupes de thèmes.** » « L'E.M. n° 135, p. 16 et 17).

Quant à la fixation de la sonate à quatre mouvements, elle s'est faite ultérieurement, chez Schubert, Chopin et Schumann, sans doute d'après le modèle des œuvres de musique de chambre : trios, quatuors, etc. Ce n'est donc pas à l'auteur de « l'Appassionata » qu'il faut attribuer la paternité des sempiternels quatre mouvements. Au contraire, la leçon de Beethoven, c'était : écrivez les sonates que vous avez envie d'écrire, en prenant au besoin comme tremplin les anciennes formes, sans en être l'esclave. C'est probablement à Liszt qu'il appartenait d'aller le plus loin dans cette direction, avec sa géniale sonate où les tempi alternent et s'enchaînent, et où l'écriture fuguée trouve également sa place.

Note sur les mouvements lents.

Quand on reprend systématiquement tous les morceaux où Beethoven a suivi, de plus ou moins près, le type LR, on s'aperçoit qu'il a cherché toute sa vie à donner une réponse satisfaisante aux problèmes que cette forme lui posait, et que les solutions qu'il a apportées sont tès variées. Remarquons qu'il est exagérée d'appeler ce type : forme-sonate **sans développement** (d'Indy, p. 296). Prenons quelques exemples : dans le mouvement lent de la première sonate, l'exposition dure 16 mesures, le développement 15 mesures ; dans celui des 4[e], 5[e], 17[e] et 26[e] sonates en admettant, pour ce dernier, l'analyse de l'Indy qui est discutable), il n'y a effectivement qu'un pont très court entre l'exposition et la réexposition. Mais dans le second mouvement de l'op. 10, n° 3, il y a 14 mesures de développement pour 29 mesures d'exposition (il est vrai que d'Indy n'y voit pas une « forme-sonate », se reporter à « L'E.M. » n° 173, p. 17/97) ; dans celui de l'op. 22, seize mesures de développement (exposition : 30 mesures), et dans l'Adagio de l'op. 106, dix-neuf mesures (exposition : 42 mesures). Il y a donc plus de cas où l'on a un développement que de cas où il n'y en a pas !

Par ailleurs, surtout quand la partie médiane du mouvement lent est courte, cette forme LR est assez pauvre, puisqu'on a deux fois « la même musique » (exposition - réexposition), d'une manière beaucoup plus marquée que dans les premiers mouvements. Il est net que Bethoven a eu conscience de cet inconvénient et qu'il a cherché à l'atténuer, lots de la réexposition, par des variantes, ainsi que par les différences dont lui donnait l'occasion le changement de tonulation (retour au ton principal pour le groupe B). A la question de savoir si ces variantes sont suffi-

santes pour renouveler l'intérêt, chacun apportera une réponse en fonction de sa propre personnalité. La radio et le disque nous permettant de réentendre chaque œuvre à intervalles parfois très rapprochés, les conditions de l'audition ont changé par rapport à l'époque où ces sonates ont été composées ; cet « inconvénient » était peut-être alors, au contraire, un avantage, celui qui n'entendait l'œuvre qu'une fois pouvant la suivre plus facilement. Cependant, le pianiste, professionnel ou amateur, était dans des conditions voisines de l'auditeur « éclairé » actuel, puisqu'il jouait chaque œuvre de nombreuses fois et pouvait réfléchir longuement sur la composition de chaque morceau. On peut donc finalement considérer que, chez Beethoven, il y a, dans l'emploi de cette forme, des morceaux plus ou moins réussis ; mais il y en d'autres où il a évité cette pauvreté relative dont nous venons d'analyser rapidement les causes : notamment le Largo de la septième sonate (op. 10, n° 3) et l'Adagio de l'op. 106. Dans ce dernier, en particulier, les phrases de l'exposition sont exceptionnellement amples ; les transitions sont très modulantes : à la réexposition, le groupe A et la première phrase du groupe B sont variés (dans la suite du groupe B la mélodie est octaviée en de nombreux endroits). Pour toutes ces raisons, cette réexposition ne semble pas du tout une « redite » de l'exposition : on a même du mal à avoir une idée claire du plan à la simple audition, ce qui à l'époque était sûrement considéré comme un regrettable « manque de simplicité », « art de l'obscurité, », etc.

On pourra confronter l'analyse de d'Indy, qui considère que c'est une « forme-lied », celle d'Alice Gabaud (« L'E.M. » n° 126) et celle, très riche, de Jacques Chailley (« L'E.M. » n° 136). L'exposition passe de fa dièse à RE (la cadence en RE est très nette, mes. 63 et s.) ; le développement, mes. 69 à 87, est relativement court ; à la réexposition, ce qui était en RE dans l'exposition se retrouve en FA dièse (cadence mes. 148 et s.). L'analyse d'A. Gabaud, sur ce point, est la plus simple ; c'est elle qui tient le mieux compte du **plan tonal**, ce qui est le principal élément d'après lequel on doit se déterminer, pour une œuvre de cette époque.

***

TABLEAU II. — ANALYSE (ET NOMBRES DE MESURES) DU MOUVEMENT LENT

op. 2 n° 1	Exp. 16	Dév. 15	Réexp. et Coda 30	
op. 7	Exp. A DO B LA bémol		Réexp. A DO B DO	Coda
op 10 n° 1	Exp. A LA bémol B MI bémol		Réexp. A LA bémol B LA bémol	
op. 27 n° 2	Exp. A ut dièse B si (!)	Développement fa dièse et dominante	Réexp. A ut dièse B UT dièse	Coda ut dièse
op. 106	Exp. A fa dièse — 26 B1 id. modul. 9, B2 LA 9, B3 RE 8, B4 8, B5 8 — 42 mesures	Développement : A 19 mesures		
	Réexp. fa dièse — 25 RE-si modul. 9, FA dièse 8 8 8 8 — 41 mesures	2e développement : B3, A et B1 34 mesures		

***

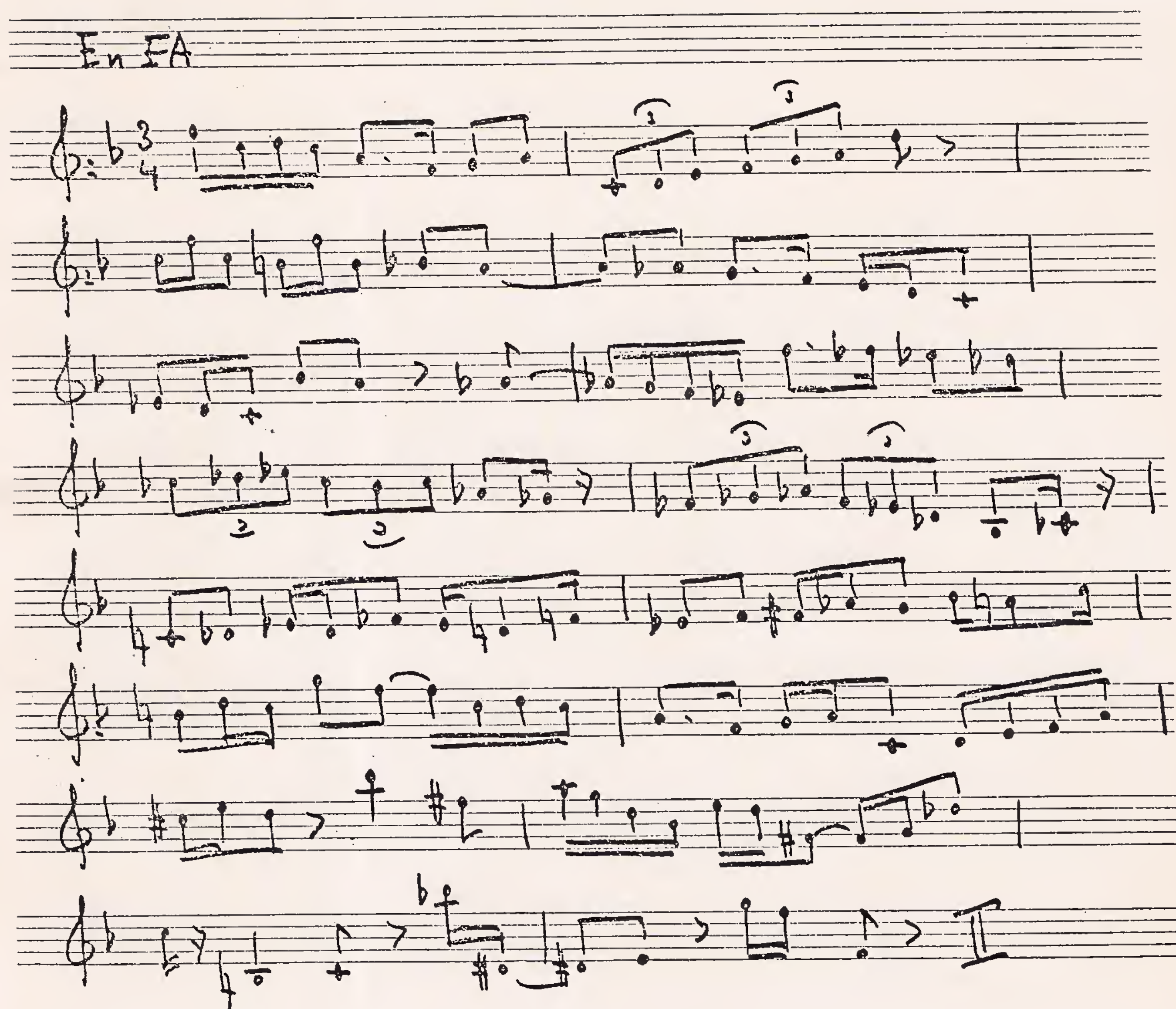
EXAMENS ET CONCOURS

SESSION 1970

C.A.E.M. ; 1re Partie

Dictées

En Do#



C.A. I. 1970
COMPOSITION FRANÇAISE

I. — Qu'ils lui soient favorables ou non, les critiques reconnaissent à Jean-Paul SARTRE d'éminentes qualités théâtrales : l'économie de la composition, le sens des effets dramatiques, et même une certaine imagination poétique.
Commentez ce jugement.

⁂

II. — En vous inspirant de deux ou trois œuvres poétiques, dramatiques ou de tout autre genre littéraire, dégagez les grands traits d'un esprit classique foncièrement conforme aux exigences d'un BOILEAU ou d'un LA BRUYERE.

⁂

III. — Qu'appelez-vous la liberté en art ?

C.A. I. 1970
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

I. — L'évolution de la musique du milieu du XIIe siècle au milieu du XIIIe.

⁂

II. — Précisez les orientations nouvelles de la musique en Europe occidentale durant les trois premiers quarts du XVe siècle.

⁂

III. — La musique en France de la mort de Louis XIII à celle de Louis XIV.

C.A.E.M. 1re Partie 1970

Déchiffrage vocal

Elégie

Très Modéré ♩ = 56

dolce Plus ne ver- rai, C'est pour la vie,

Plus n'en-ten- drai Ma dou- ce a- mie.

rit. Plus ne vi- vrai. Un peu plus vite et sans rigueur Tant doux bo- ca-ge Qu'elle en-chan-

tait; jo-li ri- va-ge Où son i- ma-ge Se ré-pé- tait;

mf Oi-seaux vo- la-ges Qu'elle ap-pe- lait; Ten-dres her-

ba-ges Qu'el-le fou- lait; E-cho sau- va-ge Qui mur-mu-

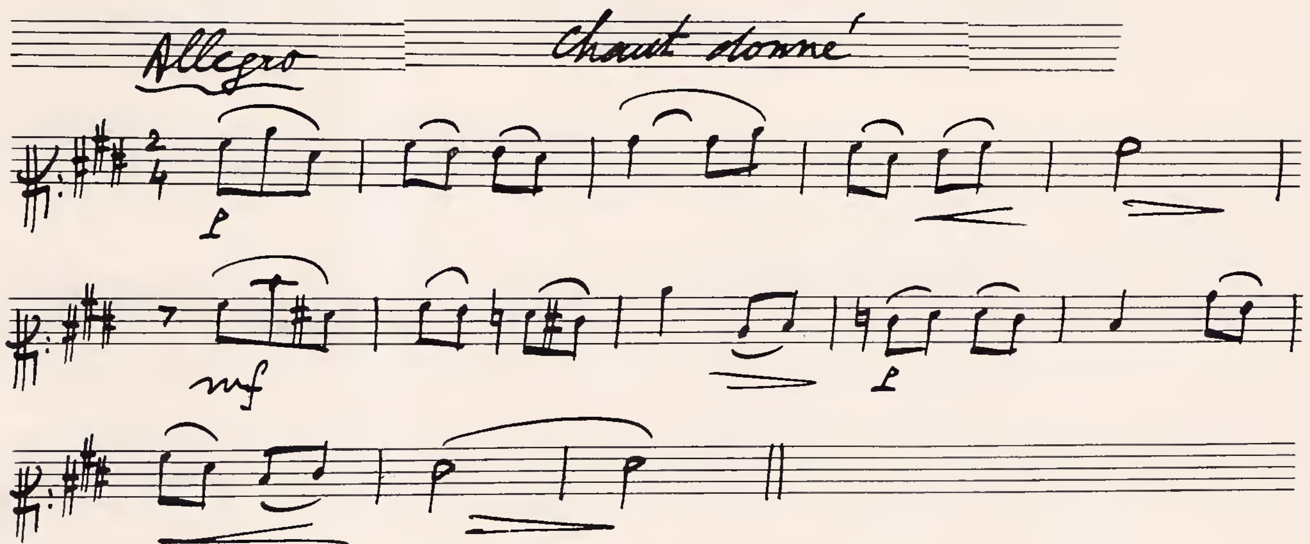
rais Son doux lan- ga-ge; Gen-til feuil- la-ge Qui la cou-

vrais De ton om- bra-ge, Tempo Iº dolce Plus ne ver- rez, C'est

pour la vie, Plus n'en-ten- drez perdendosi Ma dou- ce a- mie.

C.A.E.M., 1re Partie 1970

Harmonie



POUR LA DÉFENSE DU C.A.E.M.

Chers amis,

Quel réconfort pour nous que ces nombreuses pétitions nous parvenant de toutes les villes de France, et même d'Outre-mer, prouvant ainsi à quel point notre esprit de solidarité peut jouer lorsque l'avenir de notre profession est en jeu !

A la date du 1er juin, nous avons dénombré plus de 300 pétitions. Grâce à vous, nous ne sommes plus seuls ; c'est un très sérieux courant d'opinion qui vient de se manifester, et qui nous a poussés à nous adresser au Ministre de l'Education Nationale en nous considérant comme les porte-parole d'un véritable « mouvement » : le vôtre. De plus, il faut bien l'avouer, nous nous sommes senti des ailes à la seule lecture des titres, universitaires ou musicaux, qui figurent le plus souvent sur ces pétitions, et qui démontrent, s'il en était besoin, l'érudition et le talent exceptionnels des membres de notre corporation ! Vous pouvez donc nous faire confiance : nous mènerons cette affaire aussi loin que nous le pourrons.

Voici, in extenso, le texte de la lettre que nous avons fait parvenir au Ministre. Nous vous tiendrons bien évidemment au courant des réactions qu'elle aura suscitées. Mais, d'ores et déjà, un grand merci à tous pour votre compréhension et votre spontanéité, et à « L'Education Musicale » pour le remarquable service qu'elle vient de nous rendre.

Jacques ALLIN.

Monsieur le Ministre,

Le 21 janvier dernier, nous avons eu l'honneur de vous adresser, sous couvert de M. l'Inspecteur Général Favre, une lettre dans laquelle nous vous faisions part de nos craintes concernant la réforme de notre C.A.P.E.S.

En particulier, nous souhaitions que le futur concours de recrutement soit d'un niveau comparable à l'ancien C.A. (2e partie). De la même manière, nous estimions équitable qu'un 3e cycle puisse être préparé en Faculté dès l'obtention de ce C.A. Enfin, nous trouvions anormal qu'aucun professeur d'Education Musicale actuellement en fonction ne fasse partie de la commission chargée de mettre en place le nouveau C.A.P.E.S.

En l'absence de réponse de votre part, un large courant d'opinion s'est manifesté, et a donné lieu à des centaines de pétitions, qui vous sont adressées, et que nous tenons à remettre entre vos mains le plus tôt possible.

C'est pourquoi nous avons l'honneur de solliciter de votre haute bienveillance une audience au cours de laquelle nous pourrions, à la lumière de ces pétitions, vous exposer plus clairement notre point de vue à ce sujet.

Dans cet espoir, nous vous prions d'agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de notre haute considération.

Jacques ALLIN,
5, rue de la Prévoyance, Paris (19e).

Alain LIEUZE,
7, avenue de Marinville, 94 - Saint-Maur.

Michelle REVERDY,
60 - Breuil-le-Sec.

Dominique MACHUEL,
168, boulevard Montparnasse, Paris (6e).

BEETHOVEN : L'ŒUVRE CONCERTANTE [1]

Concerto n° 3 en Ut mineur pour piano et orchestre, op. 37

dédié au Prince Louis-Ferdinand de Prusse

par Michel GUIOMAR

Allegro con brio-Largo-Rondo (Allegro)

Il n'est pas si facile de rassembler exactement en peu de pages tout ce qui devrait se dire de ce concerto, dont l'époque, entre 1800 et 1802, sollicite presque à elle seule notre attente d'un premier romantisme de la pensée beethovienne que certaines œuvres — la sonate en Ut mineur, op. 13 dite Pathétique en 1798, la sonate en La bémol op. 26, dite parfois funèbre en 1801, la sonate op. 27 n° 2 en Ut dièse mineur au titre trop célèbre. le Quatuor n° 4 de l'op. 18 en Ut mineur (1801)..., ainsi que le testament d'Heiligenstadt viennent d'annoncer ou annonceront dans l'activité et dans la vie du compositeur ; le concerto était déjà écrit à l'époque d'Heiligenstadt (6 octobre 1802), mais Beethoven le joua seulement quelques mois plus tard au concert du 5 avril 1803. Or, si l'analyse révèle ici une maîtrise acquise de l'écriture concertante ou tout simplement de l'écriture musicale, malgré ces progrès attendus de la forme, on peut craindre une déception si nous en espérions un véritable romantisme associant les structures et le contenu. Nous aurions plusieurs occasions de montrer que la perfection formelle de l'œuvre, une continuité interne du discours, plus grande que dans les deux premiers concertos, est celle d'un pur classicisme viennois, qualité qui, pour certains, sensibilisés au climat espéré de l'Ut mineur, s'écouterait comme une limitation de l'expression. En d'autres termes, dans les deux premiers concertos de piano, ici même analysés (1), une pensée classique s'exprimait dans un cadre encore animé de traditions concertantes, presque encore baroques ; prolongeant cette dualité, le concerto en ut mineur témoigne, comme les IVe et V^{e}, d'une pensée désormais romantique dans une forme en équilibre classique, donc en retrait de la pensée, comme dans les concertos I et II. Rappelons que le domaine concertant beethovénien s'inscrit dans les deux seules époques créatrices où la volonté classique du compositeur contraint encore le tempérament, qu'il soit déjà ou non romantique.

Sur ces remarques apparaît la difficulté d'une étude qui, d'une brièveté ici obligée, devrait pourtant être à la fois une analyse technique, appuyée sur les données de l'écriture et des structures, et une réflexion esthétique sur la pensée beethovienne elle-même. Or, l'analyse ne constatera que l'évidence d'une grande cohérence, parfois trop nette pour se commenter, et le schéma objectif risquant d'être nuisible à la reconnaissance de la valeur expressive, quand au contraire cette intensité d'expression et d'émotion nouvelle nous solliciteraient de renvoyer à la seule audition pour ne pas ajouter sur une œuvre trop connue des redites à toute la littérature beethovénienne. Cependant, avant de donner un plan extrêmement limité de l'œuvre, nous voudrions faire une mise au point esthétique, nécessaire, aussi succincte qu'elle soit, pour dire qu'une critique traditionnelle, pourtant judicieuse dans l'analyse, n'a pas situé ce concerto à sa place exacte dans le climat de la pensée romantique beethovienne. Nous lisons que le concerto n° 3 est une œuvre agréable mais sans profondeur ou que tel accent nouveau ne cache pas les intentions de

---

(1) Cf. **L'Education musicale,** n°s 174, 176, 177, janvier, mars, avril 1971.

l'écriture purement décorative comme dans les concertos précédents. Ce disant, on trahit que dans une confusion entre les deux domaines de la forme et de la matière, on s'est trompé de « point d'écoute », car le décoratif éventuel d'une œuvre inviterait à juger sur le privilège des problèmes formels mettant en cause l'écriture elle-même, celle d'un classicisme atteint dans l'équilibre et, à la fois, d'un baroque inspiré par l'ancienneté d'un genre non encore totalement renouvelé. A trop isoler l'écriture, l'œuvre laisse insatisfait par la perfection même dont on voudrait peut-être que, toute ornementation baroque rejetée, une structure neuve, épurée, s'en révélât.

Une analyse formelle seule du **Largo** rencontrant par exemple l'étonnante page expressive des mesures 39 à 51 et reconnaissant un contrepoint, une simple opposition entre les arabesques, arpèges et traits du piano et l'univers sonore, alors d'apparence sommaire, ne rendrait nul compte de son essentielle expressivité et de la formation d'un espace musical complexe et dense, décelable à l'audition si, en marge de l'analyse formelle indispensable, on a d'abord interrogé la matière sonore venue hanter la forme travaillée, ou mieux l'instaurer elle-même. En ce romantisme européen encore innommé, l'antagonisme joue à plein entre forme et matière dont celle-ci doit apparaître encore par des structures auxquelles elle est pourtant étrangère ; en cette époque de transition beethovienne dont ce concerto est un témoin probant et même une œuvre-clef, nous reconnaissons auprès d'une écriture dont la pensée musicale s'anime par les invitations trop immédiates alors d'une forme proposée, l'épanouissement d'une tendance, aux précédents historiques certains, d'une pensée musicale qui organise une matière sonore née du compositeur. Beethoven, après Mozart, est l'un des grands initiateurs et intermédiaires qui ont cherché à renforcer, l'une par l'autre, forme et matière, dans une convergence non prioritaire des deux données. De là, dans certaines œuvres et celle-ci surtout, par la fonction même du concerto, qui est celle d'un débat ou d'une lutte, et par l'équilibre ici recherché, une ambiguïté qui, pur classicisme, est ici un masque... Or, il nous est impossible de développer ici, même à propos de ce concerto, le problème de l'antagonisme forme-matière et celui, en partie corollaire, de l'espace musical, réel à chaque instant du déroulement temporel, espace purement intérieur, psychologique, ne devant surtout rien aux donnée du monde visuel, si cependant les lois de sa formation en nous sont analogues (2).

Ne donnons donc, hors de ce domaine, que des remarques renforçant une manière exacte d'écouter l'œuvre en reconnaissant les liens **Romantisme-Tragique-Dramatique,** trois catégories esthétiques souvent mal entendues. Si l'œuvre paraît encore se masquer dans le décoratif, c'est aussi, faute d'une tension qui en aurait animé les intentions que certains, instinctivement, attendant, par référence à la **V^e^ symphonie** en Ut mineur de Beethoven, entre autres œuvres, à telles autres de Mozart même, créatrices de tout un mythe de l'Ut mineur. Nous savons pourtant qu'Ut mineur n'acquiert un privilège tragique qu'avec cette Cinquième symphonie avant d'autres œuvres qui témoignent d'une attirance romantique pour ce ton, mais celui-ci ne doit son pouvoir qu'à l'intention et non, à des vertus intrinsèques, puisque même le diapason, désormais changé, démentirait la continuité de ce pouvoir. Une œuvre n'est pas tragique parce qu'elle est en Ut mineur ; elle a plutôt été écrite dans ce ton, en vue d'une affirmation tragique, selon ce que Bachelard nommerait ici un « complexe de culture », la seule explication quelque peu technique étant que l'Ut majeur étant le ton immédiat, référentiel, de la vie quotidienne, l'Ut mineur qui en est **l'aberration** se trouva instinctivement préféré pour toute œuvre de dérogation du quotidien. Deux de ces dérogations sont liées : le sacré, par définition même, nous l'avions noté à propos de la religion beethovienne, le Tragique qui est bouleversement absolu de la sécurité. On comprend que l'Ut mineur ait servi des œuvres solennelles, et en particulier des Messes du XVIIIe siècle, celle de Mozart **K. 417 a,** conséquence d'un vœu très heureux, et nous en déduirions que l'Ut mineur romantique témoignerait que le tragique, face à face avec la Mort, le destin, l'invincible et l'anéantissement, a été parfois abordé, non dans le désespoir mais dans une conscience aiguë de la solennité de la lutte acceptée. Certaines œuvres de Beethoven, ce concerto en particulier, seraient ainsi davantage tributaire d'une pensée religieuse humanitaire que nous avions également définie les organisant selon un drame symbolique, non nécessairement tragique, mais demeurant, selon les intentions même du liturgique, aux dimensions humaines collectives (3). On saisirait mieux pourquoi nous écoutons cette œuvre comme une œuvre purement **dramatique,** en reconnaissant les affinités mais aussi les contrastes entre les catégories du dramatique et du tragique, valeurs violentes et dures, catégories « agonistiques » de lutte. Cette fois encore, nous ne pouvons exposer une théorie complète distinguant les deux catégories. Sachons seulement que, finalement « l'élément agonistique est plus pur dans le dramatique, où la lutte s'exerce entre forces égales, réservant pour chacune la possibilité de la victoire aussi bien que la défaite » (4). Nous dirions encore que le

(2) Sur ce sujet : Etienne Gilson, **Matières et Formes, Poïetiques particulières des arts majeurs,** Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1964, ainsi que, sur la psychologie créatrice de cet espace, notre essai, « L'Espace hanté », Revue **Sciences de l'art** (Annales de l'Institut d'Esthétique et des sciences de l'art) de l'Université de Paris, n° spécial sur **l'Espace,** 1967, pp. 24-41.

(3) Cf. **L'Education musicale,** La Musique religieuse de Beethoven, n° 169 (juin 1970) et 173 (décembre 1970).

(4) Sur ces catégories cf. Etienne Souriau, **Les Catégories esthétiques,** Paris Centre de Documentation Universitaire, 1956, chap. V, **Le Tragique et le Dramatique,** pp. 36-42.

dramatique, par son origine théâtrale même, privilégie les valeurs collectives quand le tragique dépend des valeurs individuelles en conflit. L'ambiguïté ou pour user d'un mot moins facilement péjoratif, l'équilibre intense de cette œuvre de Beethoven, la tension continue de chaque mouvement autant que l'allégresse même qui semble accompagner l'héroïsme même pathétique de certaines pages, la volonté presque trop affirmée du **Rondo,** ou le retrait en profondeur et l'isolement très fragile du **Largo,** sont autant de signes ici d'une lutte presque objective de Beethoven, proposant un jeu entre des éléments de conflit qu'il n'a pas encore eu à résoudre (la conception de l'œuvre est de 1800, sinon même l'achèvement de la structure orchestrale, le piano comme d'habitude étant réservé). Reprocherait-on à Beethoven de n'avoir pas haussé, de manière factice, un débat, encore inutile, s'il était alors imminent ; toute cette imminence et quelque souvenir de menace planent au-dessus de l'œuvre : elle n'en est pas encore hantée.

⁂

Le concerto ne fut publié qu'en 1804 ; auparavant, après Bethoven, son élève Ries l'exécuta en public sur manuscrit, avec une cadence de Ier mouvement composé par lui à la demande de son maître qui, assis près de lui pour lui tourner modestement les pages, s'effraya de sa difficulté. La cadence habituellement jouée désormais est de Bethoven et date de 1809.

Beethoven retrouve ici le matériel orchestral du concerto n° 1, à quelques nuances près, deux flûtes au lieu d'une mais les autres vents par deux identiques (hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes) les contrebasses doublent les violoncelles du quatuor des cordes ; timbales. Ce n'est pas le seul point commun avec le concerto n° 1, dont on sait qu'il précéda, en fait, directement celui-ci : les tempi des trois mouvements sont exactement les mêmes et l'affinité des tons principaux est symptomatique, l'Ut majeur ou l'ut mineur des mouvements vifs suggérant que, faisant la mise au point définitive de cet op. 15 pour l'édition, Bethoven ait songé à donner à l'œuvre, son correspondant mineur ; si les **Largo** sont en La bémol majeur et Mi majeur respectivement, on retiendra cependant que ce La bémol survient, inattendu au cœur du Rondo de ce n° 3, dans un climat qui, précisément vient rappeler celui de son **Largo...**

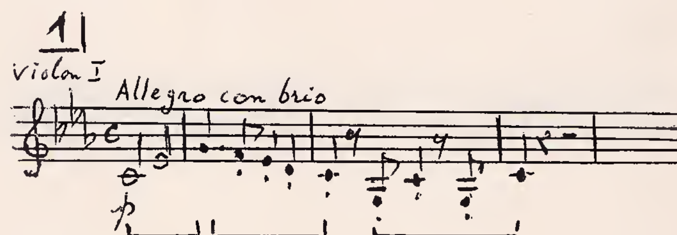
Ces affinités et analogies permettent encore mieux de mesurer les progrès de la maîtrise de l'orchestre et de la forme, que Bethoven était le premier à revendiquer : la virtuosité pianistique s'insère davantage dans les mouvements ,se trouve des liens plus étroits avec la matière d'orchestre et si le soliste prend des distances face aux timbres et aux rythmes d'orchestre, il crée moins un antagonisme qu'un espace musical saisissant. Nous avons dit quelle brièveté et quel schématisme nous voulions observer, face à cette œuvre soulevant, hors de la stricte analyse trop de problèmes :

Premier mouvement : Allegro con brio.

Les trois parties se présentent dans une extrême netteté :

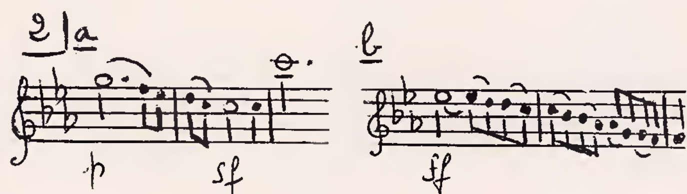
I. — **Exposition** (mesures 1-111) : Elle a de particulier qu'elle est non seulement purement orchestrale, sans piano, mais totalement accomplie avant l'entrée de celui-ci. Rappelons en effet que dans le concerto n° 1, nous avions pu, pour le seul équilibre de notre plan, faire coïncider l'entrée du soliste avec la fin de l'exposition, mais contrairement aux commentateurs habituels ; dans le concerto n° 2, le piano entrait durant l'exposition et avant l'entrée même du 2e thème. Ici la structure classique s'affirme mieux et l'entrée du piano, dont nous reconnaîtrons les valeurs de liens, équilibre mieux l'ensemble. On diviserait cette exposition en trois moments :

1) L'entrée du Ier thème (1-50) : le thème est donné à l'orchestre, brièvement, et dans un effet d'opposition ou de double-chœur, une première fois par les cordes seules à l'unisson ou à l'octave, puis, déjà transposé, par les seuls vents, hautbois, bassons, cors, en accords homophones. Malgré la clarté de cette entrée, il convient de reconnaître les éléments de ce thème afin que le développement qui les distingue nous trouve préparés **(ex. 1).**



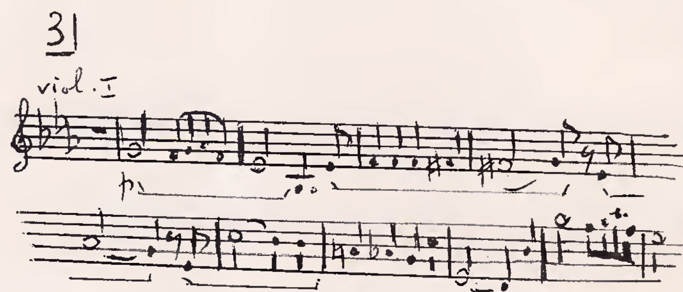
— Affirmation tonale d'Ut mineur, un simple énoncé, lent et majestueux des trois notes de l'accord du Ier degré. — Un parcours de détente mélodique de la quinte ainsi précédemment suggérée. — Une formule rythmique, répétée, qui, écart mélodique accentué de la dominante à la tonique, forme à la fois appel et pulsation, dont tout le mouvement palpitera. — On ne peut songer à thème plus sommaire que cette manière de grande broderie qui, autour d'un centre, la tonique, va battre de part et d'autre les deux dominantes inférieure et supérieure, comme un immense grupetto auquel ferait songer le graphisme même de la ligne mélodique ; en même temps, nous entendons un équilibre foncier du thème : le premier élément, annonce, tout en le renversant d'avance, l'énoncé central et, celui-ci proposé, le dernier élément résume à la fois, le Ier par son effet ascendant, le 2e par les

deux extrêmes dominante-tonique. En même temps, malgré le caractère linéaire du thème, son motif de tête est tenté par un sentiment harmonique venu de la lenteur de l'énoncé, le second est mélodique, le troisième rythmique. Nous insistons sur ces évidences, déjà reconnaissables dans la cohérence des premiers thèmes des précédents concertos, pour rappeler combien la matière thématique est préparée dans son extrême simplicité, mais dans une grande richesse de possibilités. Beethoven a compris, comme plus tard Wagner, et ce n'est pas par hasard, dans la **Tétralogie,** que la matière sonore sommaire, immédiate d'un thème permet précisément, s'il est bien ordonné, une pluralité expressive plus grande, à la fois par les mutations et nuances aisément introduites dans les éléments de son schéma si disponible, et, s'il demeure même tel, par le contrepoint matériel qu'il peut former dans sa totalité ou dans ses fragments face à l'environnement orchestral. Ces qualités seraient symptomatiques d'une orientation nouvelle du concerto à l'aube du XIXe siècle ; on ne peut douter que le romantisme soit présent dans la presque tranquille puissance claire de cette entrée teintée de volonté beethovénienne autant que de menace dramatique. Remarquons encore que, signe même de ce que nous avançons, cette entrée thématique étant faite, les habituelles transitions qui la prolongent et l'utilisent vers le deuxième thème, sont importantes, expressives, déjà tendues sans qu'il s'agisse déjà d'un développement, au point qu'elle devraient se citer avec le thème : mesures 9 et suivantes dans lesquelles se varie l'effet de descente mélodique ; mesures 17 à 24 **(ex. 2 a),** dans un rappel purement matériel de l'effet
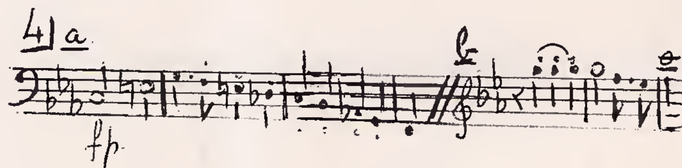


de double chœur précédent entre cordes et vents, sur une alternance de courts motifs ; mesures 24 à 30 **(ex. 2 b),** constituant déjà tout un bref développement interne du premier thème passé en Mi bémol majeur, donc au relatif, avant de se présenter en de nombreuses modulations passagères, jusqu'au second thème. Nous remarquerons tout de suite que dans les fragmentations thématiques déjà reconnues, la pulsation rythmique finale n'a pas reparu ; ce rythme d'appel est ainsi immédiatement indépendant et le développement confirmera cette isolement, qui donnera à son retour une valeur expressive très marquée.

2) **Le deuxième thème** (mesures 50-74) se présente surtout d'abord aux violons et clarinettes dans un retrait passager des autres bois et, en MI bémol majeur, dans le même contraste habituel des seconds thèmes, en s'affirmant dans une insistance moins volontaire, sortant très naturellement de la brève modulation des bois et cors dans une démarche plus allègre, heureuse **(ex. 3).** Ici encore une analyse du



thème en ses éléments permet d'en constater la simplicité dans un enveloppement plus nuancé de ceuxci : un mélisme servant de lien entre les IIIe et Ier degré qui, celui-ci, trouve sa chute naturelle sur la dominante dans une présentation ainsi immédiate, comme dans le Ier thème, des trois degrés de l'accord de tonique ; une démarche chromatique ré-atteignant le IIIe degré ; une formule d'appel un peu analogue à celle du Ier thème, mais en respiration plus détendue et se prolongeant dans une sorte d'acquiescement mélodique très calme. Si l'on veut reconnaître ici comme il est d'usage, non sans quelque systématisation, une féminité thématique, nous reconnaîtrions au second thème un reflet, assez exact en ses éléments, du Ier thème. Un jeu d'imitations et d'accompagnements fondés sur le principe des mélismes thématiques et de la tension chromatique médiane de l'énoncé conduit au retour du Ier thème.

3) Retours thématiques ou 3e volet de l'exposition : bien que le Ier thème réapparaisse (entre les mesures 74 et 111), on ne peut en effet désigner ici une rentrée totale de l'exposition n'utilisant que les deux premiers éléments d'abord **(ex. 4 a)** dont une variante **(ex. 4 b)**



(mesures 86 et 89-92) se retrouvera dans le développement ; pourtant isolées de leur contexte thématique, insistantes, les pulsations d'appel reviennent (mesures 92-97), ne se laissant pas lier au thème, mais pour insister encore davantage que dans les mesures pré-cadentielles de cette exposition (105-111).

Cette exposition en trois volets est remarquable, qui annonce exactement comment le dialogue du piano et de l'orchestre offrira le développement sur la succession des deux thèmes en privilégiant comme ici le premier et surtout en s'abandonnant soudain à l'insistance du motif rythmique d'appel inutilisé jusque

là pour mieux donner un espace plus dense, une ampleur matérielle toute nouvelle.

II. — Le **Développement** présente ainsi deux grands volets :

1) **Jeux sur les thèmes** (111-199), eux-mêmes se diversifiant :

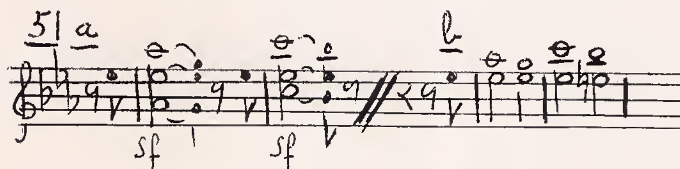
a) Jeux sur le premier thème (111-160), celui-ci privé de sa conclusion rythmique, sauf dans l'entrée du piano. Au risque de trop fragmenter, on entendra cependant :

— entrée du piano : nous en avons dit l'importance : coïncidant avec le début du développement, elle donne à l'œuvre un équilibre classique, une clarté structurelle ; par contre, atténuant l'effet de scission, un prélude bref ouvre avec décision le thème : une succession de trois traits identiques d'octave ascendante dont un La bécarre donne à l'échelle sonore une ambiguïté mineure-majeure ; énoncé le thème, le piano orne immédiatement sur simples appuis de timbres (111-130) ;

— dialogues piano-orchestre (131-160) : inspirée de l'effet d'opposition des vents et cordes de l'exposition, une alternance d'énoncés fragmentés à l'orchestre et de traits, ornements, arpèges et libres jeux du piano anime ces dialogues, dramatiques par le contraste entre les intrusions quasi-monolithiques des timbres et la mobilité extrême du piano, dont l'intervention la plus belle et la plus libre est finalement un lien de plus en plus vrai avec l'entrée, qu'il donnera, du second thème, préparé ici par des mélismes dès la mesure 154.

b) Jeux sur le second thème (mesures 160-180). Après un trait monodique de triolets, le piano lance seul ce thème et le prolonge. — L'orchestre, reprenant l'initiative du climat sonore redit ce thème qu'il conduit entièrement, le piano s'étant tu.

c) Divertissement sur fragments divers : s'emparant d'un motif issu des éléments de « respiration » du second thème (cf. **ex. 5 a et b**), le piano lance un

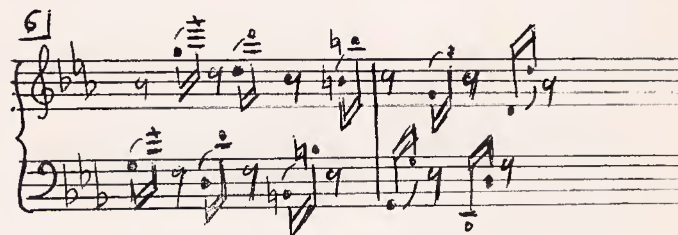


trait qui s'achève dans une descente en mordants, apparentée au mélodisme du premier thème ; les bois donnent une parenthèse de timbres homophones sur un motif venu encore du premier thème ; le piano développe sur un long arpège le motif des bois, mêlé du motif initial de ce divertissement et des effets de broderie et arabesques qu'il va poursuivre presque sans arrêt jusqu'à la mesure 219, qui fait rentrer à l'orchestre le premier thème. En fait, nous entendons ici l'un des exemples de continuité recherchée par Beethoven entre les moments de chaque mouvement ; en effet, un tel lien vient de traverser, sans que nous y prenions garde l'entrée irréfutable, mais si faiblement affirmée, d'un second volet du développement.

2) **Mesures 199-309 :** à peine entendu d'abord, l'**appel** terminal du I[er] thème se donne aux cordes, entouré de silences, même si les cors font écho, puis les bois ; une insistance grandissante de ce bref motif, un rythme de ïambe grec, pulsation lancinante, lui assure la prépondérance organisatrice de toute cette partie, même si d'autres divisions peuvent s'entendre, l'effet de matière sonore et d'espace intérieur ainsi instauré est trop puissant, dans une sorte de crescendo de la densité qu'il impose, pour que nous songions aux cadres formels secondaires qu'il gouverne ; dans toute cette grande page, presque aucune mesure qui ne porte comme un stigmate cette pulsation ou sa mutation, au rang desquelles il faut compter certains battements des cordes, l'insistance qu'elles créent rappelant climatiquement la sienne ; encore les silences de ce rythme sont-ils pour laisser s'exprimer le thème dont il est issu et qui pourtant alors s'en prive (comme aux mesures 219-222), les battements puis les appels ne reprenant qu'après un trait de piano. Nous dirons donc uniquement comment sur cette hantise, se posent les motifs et entrées attendus :

— Mesure 219, le tutti orchestral que nous venons de dire, d'abord aux bois donnant le thème inachevé, à la dominante.

— Mesure 249, une rentrée du piano très remarquée : les trois traits ascendants d'octave de son jeu initial, ici en Ré majeur et n'atteignant que le seul rythme d'appel qu'il donne, dont il reçoit l'écho des bois, puis des cordes avant de rencontrer enfin le thème lui-même, inachevé, de le varier au-dessus des pulsations des cordes (mesures 257 et suivantes). C'est ici le cœur du mouvement, son moment le plus dense, dont le piano constamment présent dans un jeu aux apparences de libre improvisation, au-dessus des intransigeantes présences rythmiques de l'orchestre, assure l'éclairement puis la véhémence lyrique, palpitante (mes. 295 et sq. **ex. 6**) jusqu'à la réexposition.



III. — La **Réexposition** (mesures 309-507) comprend les trois données habituelles : retour des thèmes,

cadence du piano, coda, ici très brièvement évoquées :

— Un Tutti rassemble tous les timbres (au lieu d'un double chœur), puis, en écho cependant, les vents redisent, comme à l'exposition, leur thème transposé. Contrairement à l'exposition, l'élan ne se poursuit pas. Au contraire, un échange à trois espaces, cordes, piano, bois, dominé par le rythme de pulsation et d'appel, intervient pour laisser ensuite s'évader le piano seul qui achèvera sa variation du premier thème en tombant sous le retour de cet appel. — Il donne alors :

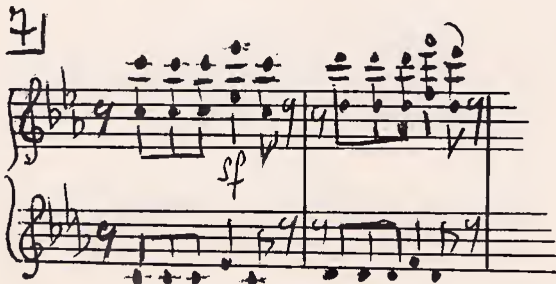
— le second thème (mesure 340-348), l'orchestre poursuivant ensuite seul (348-355), dans l'ancien climat d'exposition.

— Au piano, à nouveau, le motif (**ex. 5 b**) issu du second thème (mes. 355-374). En fait, depuis que le piano est revenu dans la réexposition, et surtout depuis la mesure 340 où il donne le second thème, et enfin depuis la mesure 355, une ambiguïté de réexposition et d'un rappel du développement s'est établie, ce qui se conçoit puisque le piano ne prenait aucune part dans l'exposition et qu'il est ici constamment présent : il insère donc assez étrangement son développement propre à la structure de la réexposition.

— C'est ainsi qu'entre la mesure 375 et la cadence (mes. 416), son jeu extrêmement libre d'arpèges, de traits et chromatismes continuels rencontrent alternativement le soutien de l'appel rythmique du thème ou d'autres fragments thématiques.

—La cadence écrite date de 1809, nous l'avons dit ; d'une virtuosité transcendante, elle se dégage du thème initial dont la pulsation terminale se retrouve, plus serrée, en contrepoint des arpèges préludant au thème. Ensuite un jeu de traits et d'arpèges etc. rencontre des accords denses inspirés du mouvement initial du thème (l'effet de tierce Do, Mi bémol...) puis des rappels de second thème, etc.

— **Coda** : jaillissant des trilles habituels, mesure 481, sur un accord qui avec la basse orchestrale est celui de 7e de dominante de Fa mineur le piano, par quatre fois, va opposer la mobilité de ses traits arpégés au battement répété de l'appel du thème, avant de le prendre lui-même (mesure 489-499), et de la varier (**ex. 7**) le rendant plus émouvant encore jusqu'à annoncer même (surtout dans l'appui que lui donne alors les cordes basses) le thème de la Cinquième symphonie, depuis longtemps d'ailleurs ici imminent. — Cette annonce faite, le piano emporte dans un trait rapide la cadence finale, affirmant une ultime fois l'effet de pulsation initiale.



BIBLIOGRAPHIE

« SOLFEGGIETTO » classe de Quatrième

par Alain LIEUZE

Poursuivant sa collection de « Solfeggietto », Alain Lieuze nous propose cette année le volume destiné à la classe de Quatrième.

Comme l'indique pertinemment l'auteur dans sa préface, ces nouveaux exercices qui s'appuient sur les mêmes principes pédagogiques que les précédents cherchent à développer les notions acquises en mettant l'accent sur l'étude des tonalités, jusqu'à quatre bémols ou quatre dièses à la clé ; chaque tonalité nouvelle est introduite au moyen de formules mélodiques à vocaliser permettant à l'enfant de se familiariser avec les degrés marquants de la gamme, ses appuis, ses altérations.

De même que dans les volumes précédents, les exercices sont peu nombreux, ce qui n'est nullement un reproche car l'ensemble y gagne une concision grâce à laquelle l'élève ne risque point d'être rebuté, et se signalent à l'attention du musicien par le naturel de leur déroulement mélodique et leur musicalité générale.

Au risque de nous répéter, nous dirons en conclusion que nous voyons dans ces volumes un excellent auxiliaire du professeur d'Education Musicale ; tout en apportant à l'enfant les connaissances de base indispensables à la pratique de la lecture musicale, ils laissent néanmoins au professeur la liberté du choix quant aux autres travaux de la classe de Musique.

Dominique MACHUEL.

Association des Parents d'Elèves
des Conservatoires et Ecole de Musique

COMPTE RENDU DES ASSEMBLÉES GÉNÉRALES DES 23, 24 ET 25 AVRIL 1971

1° Séance : vendredi 23 avril de 15 h 10 à 17 h 30.
2° Séance : samedi 24 avril de 8 h 45 à 11 h 30.
3° Séance : samedi 24 avril de 1J h à 18 h 30.
4° Séance : dimanche 25 avril de 8 h 40 à 12 h 40.

ASSOCIATIONS PRESENTES

Présentes sur 49 ayant réglé leur cotisation et 60 fédérées.

Plusieurs s'étaient excusées. Etaient représentées : Saint-Omer, La Courneuve, Lons, Roubaix, Angers, Aix-en-Provence, Bayonne, Montpellier, Limoges, Poitiers, Dijon, Le Mans, Toulon, Tarbes, Saint-Maur, Toulouse, Nantes, Caen, Annecy, Besançon, Boulogne-sur-Mer, Rennes, Lyon, Nîmes, Brest, Tours, Versailles, Grenoble, Lorient, Nice, Chambéry, Fougères, Reims, Metz, Strasbourg. Nous nous excusons si des APEC ont été omises.

PERSONNALITES

Maître LANDOWSKI, Directeur de la musique, de la danse, de l'art lyrique ; M. DUMAS, Directeur régional des affaires culturelles ; MM. VIGNY et ROTTENBACH, Adjoints au Maire. Les Directeurs LODEON de Grenoble, MURGIER de Reims, MARTIN de Strasbourg, THIRIET de Roubaix.

M. le Ministre DUHAMEL s'était excusé et apportait ses amitiés à l'assemblée.

NOMBRE DE DELEGUES

L'assistance dans la salle a varié de 40 à plus de 80, dépassant nos prévisions.

ACCUEIL

L'organisation du congrès à la charge de l'APEC de Strasbourg a été parfaite en tous points : accueil, gîte, renseignements, documents, transport, loisirs, etc. Nous devons féliciter très vivement le Président SEJOURNE et le Directeur MARTIN ainsi que tous ceux du conseil d'administration, les élèves, amis qui ont participé à cette organisation. Merci à toute l'équipe strasbourgeoise.

1° SEANCE DE TRAVAIL

VENDREDI 23 AVRIL APRES-MIDI

Le Président SEJOURNE accueille les délégués et les personnalités. Il remercie les Associations d'avoir bien voulu choisir Strasbourg pour tenir les assises fédérales. Tout a été mis en œuvre pour vous faciliter votre tâche. Il demande notre indulgence pour les erreurs éventuellement commises. Il adresse ses très vifs remerciements à la municipalité, au Directeur, au personnel du conservatoire, aux élèves. Puis il donne quelques consignes pratiques pour tous les délégués et demande l'observation des horaires.

M. d'AGON, Président fédéral, adresse ses remerciements à la municipalité, au Directeur MARTIN, à l'équipe strasbourgeoise, à tous ceux qui nous permettent de travailler dans de bonnes conditions.

Il souhaite la bienvenue aux congressistes et les remercie d'avoir pris sur leur temps pour ensemble travailler. Les Directeurs sont tout spécialement salués, car leurs problèmes sont les nôtres, ainsi que ceux des professeurs, de la Direction de la musique.

M. le Directeur MARTIN prenant ensuite la parole, souhaite la bienvenue aux congressistes. Il parle de la jeunesse et de stabilité dans une éducation artistique quelle qu'elle soit. Il signale le rôle moral de cette éducation artistique. Il souligne le désir de concertation entre les familles et les pédagogues que sont les professeurs de la musique et des diverses disciplines artistiques.

M. d'AGON apporte les excuses et les amitiés de M. DUHAMEL Ministre des Affaires Culturelles, de l'Inspecteur d'académie, du Préfet de région, de nombreux Directeurs et de quelques associations qui n'ont pas pu se joindre à nous.

Le Rapport moral, adressé en février aux Associations est lu par le Président. Ce rapport succède à celui approuvé l'an dernier à Grenoble. Il formule le problème qui nous est posé et en détermine les finalités ; puis définit ces finalités, les objectifs et les moyens.

Les Présidents sont renvoyés à ce rapport daté du 1er-2-71. Il est proposé à tous les conseils d'administration de chaque APEC de l'étudier, et en tous cas de le lire.

Une dicussion est ouverte, mais il semble qu'elle s'égare dans des détails (exemple les professeurs à 12 heures, la différence entre le règlement technique et le règlement intérieur, etc.).

Aussi, le Président, en demandant la mise aux voix de ce rapport, ramène tous les présents à la réalité : le rapport.

Celui-ci est approuvé à l'unanimité des 28 Associations présentes cet après-midi là.

Ce rapport moral, après lecture de celui de Grenoble, devra être étudié par vos conseils d'administration sérieusement.

DESIGNATION DES COMMISSAIRES AUX COMPTES.

MM. MAZZA et RAVIOLO pressentis acceptent. L'assemblée générale ratifie en désignant les deux Commissaires aux comptes.

COMPTE FINANCIER ET PROJET DE BUDGET.

Mme GERIN, Trésorier général fédéral présente le rapport financier de l'année scolaire 70-71. Elle souligne les dons des associations et espère que d'autres suivront. Cinq associations n'ont pas encore cotisé. Mais nous souhaitons tous que cette année soit plus fournie. Malgré tout la Fédération est passée de 7.900 familles adhérentes à plus de 11.250, soit **2.350 familles en plus.** Ceci est à souligner.

Le projet de budget pour l'année scolaire 71-72 est ensuite lu par Mme GERIN. Elle souligne que le nouveau conseil d'administration à mettre en place va entraîner des frais supplémentaires difficilement chiffrables, et que nous aurons à payer le bulletin n° 15 cette année sur les cotisations de 70-71.

Pour rassurer, le Président annonce que la direction de la musique, ayant agréé et reconnu nos travaux et la Fédération va nous attribuer cette année une petite subvention, minime certes, mais permettant de couvrir les frais d'envoi des informations diffusées aux APEC. Une autre ressource est recherchée, mais sera annoncée en temps utile.

Cependant notre Trésorier général fédéral demande de recruter le plus possible, et de se mettre à jour avant le 1er février de chaque année. (Ceci est d'ailleurs légal, du point de vue comptable.) Le recrutement des associations étant affaire de la Fédération, mais aussi des responsables régionaux, qui vont être mis en place demain.

Le rapport financier ainsi que le projet de budget sont alors discutés, et n'appelant pas d'observation, sont mis aux voix. A l'unanimité des 28 associations présentes, il est adopté dans son ensemble, avec les applaudissements mérités que Mme GERIN accueille gentiment.

NOTA. — Il est décidé l'ouverture immédiate d'un livret de caisse d'épargne et le placement de 5.000 F.

Durant toutes ces journées, différentes associations régleront soit des dons, soit des cotisations. Surcroît de travail mais bien agréable pour notre Trésorier, qui se réjouit.

Il est parlé, puisque nous sommes dans les finances, des assurances élèves-instruments. Des précisions seront données dans le bulletin à ce sujet.

DESIGNATION DE SCRUTATEURS.

A la demande du Président trois Scrutateurs sont désignés par l'assemblée pour la vérification des opérations électorales de demain : Mme LISSOT, M. REBALDI, Mme DENIS.

COMPTE-RENDU D'ACTIVITE.

Il a été adressé début avril aux associations, aussi le Président ne donne-t-il que des détails sur les principales activités en particulier sur les audiences ministérielles.

Il signale que le bulletin n° 14 a été tiré en 12.230 exemplaires, et qu'il en reste encore 500 au prix de 0,80 F pour les associations qui en voudraient. Nous pensons que les bureaux ont pris connaissance de ce compte-rendu d'activité, et que si ce n'est fait, il faudra en faire part d'urgence aux membres de vos comités, afin que tous sachent par ce biais à quoi servent les cotisations.

PROCHAIN CONGRES.

Après lecture de deux lettres de Brest et Tours, et d'une demande de Poitiers, il est demandé un vote sur le lieu du prochain congrès. Brest est choisi à 23 voix pour, 3 voix contre et 2 abstentions.

En ce qui concerne la date, deux propositions sont émises fin de semaine du 21 au 23 avril ou dernier week-end d'avril. Après vote, par 21 voix, 5 contre, 2 abstentions, les journées des vendredi 21, samedi 22, dimanche 23 avril 1972 sont donc retenues pour l'assemblée générale prochaine à Brest.

VIE DES ASSOCIATIONS POUR LE BULLETIN N° 15.

A envoyer au plus tard pour le 30 juin à M. AUDIN, Président de l'APEC de Nîmes ; le bulletin devant paraître pour septembre 1971.

RAPPORT DES COMMISSAIRES AUX COMPTES.

Nous anticipons, car il ne sera fait que le 24 au matin. Des félicitations sont votées au Trésorier général, Mme GERIN par nos deux amis.

La première séance de travail se termine à l'heure prévue.

2° SEANCE DE TRAVAIL

LE SAMEDI 24 AVRIL MATIN

Etude des questions posées par les associations.

Auparavant le Président signale ses interventions auprès du Cabinet du Premier Ministre, de celui du Secrétaire d'Etat auprès du Ministre de l'Education Nationale, notamment en ce qui concerne les centres d'examens du baccalauréat, option art, musique-A-6.

Il donne les titres des différentes fiches qui ont été étudiées et remises aux Conseillers techniques.

Vous en retrouverez le détail sur le bulletin n° 15. Il annonce que la Fédération nationale des APEC étant la seule agréée par le Ministères des Affaires Culturelles est admise à représenter tous ceux et celles qui étudient dans les conservatoires et écoles de musique, de danse,

d'art lyrique et dramatique auprès des collectivités locales et du Gouvernement. D'ailleurs la présence de Maître LANDOWSKI en sera encore une preuve.

Il énumère les dix Fédérations de parents et d'élèves de l'Education Nationale qu'il connaît, et demande qui représentera telle ou telle catégorie d'étudiants, d'élèves, d'adultes, d'étrangers, si ce n'est la F.N.A.P.E.C. et non telle ou telle Fédération spéciale de l'Education Nationale.

Il souligne à nouveau l'autonomie complète, l'indépendance de notre Fédération vis-à-vis de tout autre, et met en garde tous les Présidents, animateurs des APEC.

Notre rôle s'arrête à un certain moment, mais dénie le droit à quiconque de travailler au bénéfice des élèves de tout âge, race, religion étudiant dans les conservatoires.

A ce sujet, il annonce que la Fédération est membre de la commission spécialisée de l'enseignement de la musique du Ministère des Affaires Culturelles.

Cette question sera développée dans le bulletin n° 15.

Divers.

Le visonote : il en sera parlé plus longuement sur notre bulletin.

Les concours du royaume de la musique intéressent aussi les parents d'élèves des conservatoires, une étude paraîtra sur le bulletin n° 15.

Il est rappelé que les APEC associations 1901, sont autorisées par le Ministère des Affaires Culturelles à utiliser les formations conventionnées. Le détail sera encore donné sur le futur bulletin.

La Présidente de l'APEC de Tarbes signale que son vœu n'a pas eu l'approbation entière de son conseil d'administration (rattachement de la Direction au Ministère de l'Education Nationale). Elle n'en demande pas la discussion. Ceci n'étant pas mûr. Le Président ajoute qu'au contraire notre département ministériel de tutelle risque de s'agrandir. Il donne l'explication.

De très nombreux vœux ont été remis par les associations, 37. Il ne sera vraisemblablement pas possible de les étudier tous ce matin, nous continuerons ce soir et demain matin.

Dix associations ont déposé des questions écrites. A ce sujet il est rappelé que les questions doivent être élaborées par vos conseils d'administrations, et non par le seul Président, puis être adressés avant le 5 janvier 1972 au Président en deux exemplaires. Un vœu par fiche. Ne pas mélanger les vœux.

Musique au baccalauréat.

Des renseignements très complets seront écrits à ce sujet sur le prochain bulletin :

— option facultative musique ;

— option art musique A-6 au baccalauréat ;

— baccalauréat musical ;

Le Président donne des précisions sur ces trois points et donnera même par écrit le détail des unités de valeur de la licence d'enseignement musique de l'U.E.R. de la Sorbonne. Il n'en est pas de même dans toutes les U.E.R. Il signale à ce sujet l'intérêt d'être abonné au mensuel

l'Education musicale.

Les nombreux de l'APEC de Brest sont lus par la déléguée, et la discussion s'engage là-dessus.

Nous énoncerons simplement les vœux et questions, mais nous ne donnerons les résultats et réponses pour tous que par le bulletin, car ce serait trop long sur ce simple compte-rendu succinct.

Les principaux points de conflit sont nettement délimités et ont l'air d'opposer deux Ministères ; en fait plusieurs sont concernés, puisqu'il y a en a sept : Intérieur, Education Nationale, Affaires Culturelles, Affaires Etrangères, Agriculture, Armées, Jeunesse et Sports, Fonction Publique et Finances.

— Le calendrier des examens des conservatoires doit être étudié après la parution des dates d'examens de l'Education Nationale.

Il est difficile d'harmoniser ces dates.

Musique à l'école.

Depuis des années la Fédération nationale préconise la création d'un corps de conseillers techniques de la musique des Affaires Culturelles mis à la disposition de l'Education Nationale.

— Prise en considération des études artistiques dans les conseils de classe.

— Enseignement de la musique dans les établissements techniques.

— Création d'un lycée à horaires aménagés musical dans chaque département.

— Présence aux jurys du C.N.S.M. de professeurs de conservatoires régionaux.

— Révision des limites d'âge (étude faite).

— Uniformisation des règlements intérieurs des conservatoires régionaux, nationaux, municipaux subventionnés.

— Formation pédagogique des professeurs de conservatoires.

— Statuts des professeurs des C.R. et E.N.M.

— Respect de l'enseignement à donner aux élèves : horaires, absence de professeurs, de directeurs, de sous-directeurs.

— Adaptation de l'enseignement du solfège dans les écoles de musique (méthodes actives).

— Ouverture de l'enseignement de la musique aux adultes.

— Niveau des concours égal dans toute la France, pour les mêmes cours et disciplines.

— Recherche de débouchés pour les élèves.

— Augmentation du budget de la Direction de la musique.

— Affectation des bons élèves des écoles municipales dans le collège près du conservatoire régional (périmètre scolaire).

— Attributions du secrétaire d'APEC.

— Diffusion trop tardive de la musique par l'O.R.T.F.

— Accaparement des heures d'écoute de musique par des chanteurs sans talent, lancés par la publicité.

— Honorariat de M. LEVEEL.

— Affectation des élèves de musique militaire outre-mer, bien que suivant des cours au C.N.S.M. ou dans un C.R. proche.

— Internats pour les élèves des petites villes affectés dans les C.R.M.

Durant cette séance, la plus intéressante pourrait-on dire, le Président fédéral a su diriger énergiquement et avec doigté les questions, les réponses, les exemples, les constatations de chacun et faire le point sur chaque question traitée.

Sous peine d'allonger inutilement ce rapport, les réponses prises sur bandes magnétiques seront données dans le bulletin n° 15 et même pour celles non discutées.

3° SEANCE DE TRAVAIL

SAMEDI 24 APRES-MIDI

Assemblée générale extraordinaire.

Pour la première fois depuis quinze ans, la Fédération revoit ses statuts. Dès Grenoble, le secrétaire général, depuis votre President, avait remarqué, grâce aux documents de M. LEVEEL que la Fédération, s'agrandissant d'année en année ne pouvait plus continuer ainsi. Aussi le rapport moral prévoyait-il à l'époque, une structuration, une organisation régionale. Le projet établi avait été adressé à M. QUOY qui l'avait approuvé. Puis les statuts avaient relus par le bureau.

Après ces explications préliminaires, le Président tient à souligner les principaux changements : dénomination de la Fédération, organisation régionale, représentation de tous les élèves français, étrangers, adultes ou mineurs dans tous les conservatoires et écoles de musique, de danse, d'arts lyrique et dramatique ; et auprès des collectivités locales et du Gouvernement. Liaison avec les autorités de la musique et collaboration pour sortir ces arts de l'ornière où ils sont englués. Rôle des membres du conseil d'administration.

Les Présidents ayant vraisemblablement étudié ces statuts, aucune observation n'est émise après encore quelques rectifications de dernière minute.

Par 32 voix les délégués présents approuvent les nouveaux statuts.

Sans attendre le Président fait connaître les candidats qui se sont proposés et suscite encore quelques candidatures régionales. Il propose des élections sur les bulletins de vote remis à cet effet dans les dossiers.

Un délégué propose l'éventualité de voter par liste entière. Ainsi en décide l'assemblée à l'unanimité.

Les trois scrutateurs désignés se mettent en place et reçoivent les voix des délégués avec leur vote.

1066 inscrits, 734 votants. O nuls. Quorum nécessaire : 534.

Sont élus :

Paris : Mme GERIN, Mme LEGUR, M. SEVIN. Région centre : M. VICARD. Région Lorraine : Mme DENIS. Région Nord : M. GOOLEN. Région Bretagne : M. LAURANSAN. Région Limousin : Mme DELROUS. Région Poitou-Charente : M. DOUHAUD. Région Aquitaine : Mme SAINT-GERIMIE. Région Midi-Pyrénées : Mme MAROIS. Région Rhônes-Alpes : M. PREVOST. Région Languedoc : M. AUDIN. Région Provence-Côte-d'Azur : M. CARBONNIER, M. d'AGON est élu également. Mais quelques régions : Champagne, Picardie, Haute-Normandie, Alsace, Basse-Normandie, Pays de la Loire, Auvergne, Bourgogne n'ont pas encore de délégués régionaux.

Pendant les dépouillements la séance est levée.

Les élections faites et les résultats donnés par le Président de la commission des scrutateurs, le conseil d'administration se réunit aussitôt et élit son bureau.

Président : M. d'AGON. Secrétaire général adjoint : M. AUDIN. Trésorier général fédéral : Mme GERIN. Trésorier adjoint : M. SEVIN.

— La séance extraordinaire est finie. L'assemblée générale ordinaire continue.

A nouveau le Président revient aux questions indiquées ci-dessus posées par les différentes associations.

Questions, réponses, exemples se succèdent.

Vous en trouverez le compte-rendu dans le bulletin n° 15.

La séance est levée à 18 h 30.

4° SEANCE DU DIMANCHE MATIN 25 AVRIL DE 9 h 40 A 12 h 40

M. BONNOT, Président des centres musicaux ruraux, ouvre la séance, comme M. R. QUOY l'y avait convié avant son décès, de façon à présenter les activités des C.M.R. Durant 35 minutes l'activité des C.M.R. fut expliquée au 80 présents.

Dans chaque dossier vous avez pu trouver les éléments nécessaires concernant ces activités.

— Puis M. LISSOT fut amené à donner quelques précisions sur la façon de créer des colonies musicales de vacances. Egalement une fiche détaillée se trouvait dans le dossier de chaque délégué.

— Puis M. DOUHAUD, chargé par le précédent congrès de faire une enquête sur les limites d'âge dans les conservatoires, fit la synthèse des travaux qui lui avaient été confiés, en regrettant que trop peu d'APEC aient répondu. La discussion sur ce problème important car il conditionne l'entrée des élèves dans les conserva-

toires régionaux, les écoles nationales rénovées et le C.N.S.M., fut interrompu par l'arrivée de Maître LANDOWSKI accompagnée du Directeur régional des Affaires Culturelles, M. DUMAS. Nous soulignons que M. le représentant du Préfet de région, M. le représentant du Maire de Strasbourg étaient présents.

M. d'AGON accueillit le représentant du Ministère et demanda au Directeur s'il pouvait répondre à deux question d'ordre national :

— Où en est le plan de dix ans ?

— Que va être le plan quinquennal pour votre direction ?

Maître IANDOWSKI, rapidement, nous dit ce qu'était ce « Plan de dix ans » conçu par sa Direction et qu'il suit depuis deux ans. Mais j'abrégerai en vous disant que ce plan vous a été adressé après Grenoble, que vous l'avez retrouvé dans une brochure dans votre dossier. Par contre, il fit le point en soulignant que si ce plan avait une certain retard, il espérait fort pouvoir rattraper ce retard d'ici deux ans. En effet, le prochain budget 72 devrait être plus important et amener à rattraper une partie du retard. Cependant ce plan doit encore s'étaler sur le VIIe Plan quinquennal.

Pour ce qui concerne le VIe Plan et les prévisions, Le Directeur nous dit ce qu'il en est pour les Affaires Culturelles et sa Direction. Il est optimiste et souhaite que l'hypothèse haute de 2.000 millions soit retenue, de façon à tripler chaque année le budget de la Direction.

Puis il voulut bien répondre aux questions des congressistes et chacun a pu connaître ce qu'il en était de son conservatoire ou école nationale. Nous donnerons les éléments dans le bulletin, mais les intéressés peuvent apporter les explications nécessaires à leur Directeur, leur municipalité, et bien entendu, les parents et étudiants de leur établissement.

Par de vifs applaudissements, l'assemblée générale remercia M. le Directeur LANDOWSKI.

Avec lui, avec les Directeurs et les professeurs, tous ensemble nous devons suivre la voie tracée par ce plan de dix ans sous peine de dérailler et de le voir s'éparpiller.

Une bonne nouvelle, la Fédération est officiellement reconnue, sera subventionnée par le Ministère, représentera tous ceux qui étudient dans nos conservatoires et écoles de musique de danse, d'art lyrique et dramatique.

Après toutes ces bonnes nouvelles, nous nous devions, en présence du fils de M. QUOY (Jean-Luc), de rendre hommage à la mémoire de celui qui se dévoua quinze ans au bénéfice des associations et de la musique.

M. d'Agon rendit hommage à M. Robert QUOY. Puis M. LEVEEL, co-fondateur, dit ce que fut la Fédération par le travail acharné de son fondateur et énuméra, dans son panégyrique les momens importants. Vous trouverez tout ceci dans le prochain bulletin.

Une chorale de jeunes élèves du conservatoire, après une minute de silence, nous fit entendre le « Requiem de Fauré ». A tous nos amis nous disons encore de garder en mémoire celui qui fut le fondateur, l'âme de notre Fédération.

DETENTES ET LOISIRS.

Organisés par l'APEC de Strasbourg. Le vendredi à 18 h la municipalité nous recevait en son hôtel de ville pour un vin d'honneur.

Le samedi midi une visite de la station de l'O.R.T.F. nous fit connaître un peu la façon dont le travail de radio et de télévision est monté dans les studios.

Le samedi soir, après une pénible journée de travail dans une abbaye, des chœurs et de la musique ancienne calma tous les esprits et apporta une certaine fraîcheur dans nos âmes. Ne dit-on pas que « la musique apporte un supplément d'âme ». Merci Strasbourg pour ce concert hors du commun.

Le dimanche midi, en présence des personnalités citées, présidé par Maître LANDOWSKI, un banquet réunit tous ceux qui avaient encore pu rester à Strasbourg et nous étions plus de cinquante encore.

Remercions ici avec chaleur la municipalité qui nous reçut.

ESPOIR de nous revoir à Brest toujours plus nombreux, peut-être 70 associations, peut-être 15.000 familles représentant à présent les 3 à 400.000 élèves qui viennent chercher ce supplément d'âme dans nos conservatoires.

Je souhaite un travail fructueux dans vos APEC après ce congrès qui marque un tournant pour la Fédération et qui a marqué et qui marquera profondément ceux qui y participèrent.

Que notre Fédération, que vos associations soient plus dynamiques, nous le souhaitons tous ensemble.

Lons-le-Saunier, le 30 avril 1971.
Le Président fédéral,
d'AGON de LACONTRIE.

REVUES NOUVELLES

par Jean MAILLARD

Les périodiques consacrés à la Musique et diffusés sur le marché français sont si peu nombreux qu'on ne peut qu'applaudir à l'apparition de nouveaux confrères. C'est ainsi que naguère, *L'Education Musicale* avait salué les très intéressantes *Studies in Music* publiées par l'Université de l'Ouest Australien, patronnées en France par Mme de Chambure.

Un récent courrier révélait deux nouveautés auxquelles *L'Education Musicale* souhaite longue vie.

En premier lieu, *Les Cahiers canadiens de Musique*, publication bilingue du Conseil canadien de la Musique. D'un format in-8° raisin, cette revue est, pour l'instant apériodique, ce qui contredit mon propos initial ! En fait il s'agit, pour le Comité de Rédaction, d'évaluer le nombre possible de lecteurs avant de fixer une fréquence de parution annuelle, semestrielle ou trimestrielle. Le numéro 1 correspond à la période printemps-été 1970, et le numéro 2 au printemps 1971. On trouve, réunis autour de Gilles Potvin, excellent musicien, actif et compétent, qui est ici rédacteur en chef, une brochette de noms qui laissent bien augurer de l'avenir quant à la tenue et l'intérêt de ses *Cahiers*. J'ai personnellement apprécié, dans la première livraison, un article substantiel du cher Gilles Tremblay consacré à *Oiseau-Nature, Messiaen, Musique* et une étude d'André Prévost consacrée à la notion « d'hors-temps » *xénakisinien* (?), une note sympathique de Bernard Lagacé sur *La Renaissance de l'Orgue au Québec*. Je ne saurais mentionner ici les diverses contributions signées de personnalités variées et consacrées à *James Paton Clarke, premier diplômé en musique de l'Université canadienne* (H. Kallmann), à *Darkly Bright : Britten's Moral Imagination* (P. Garvie), à une présentation de *Cento*, composition pour chœur miste à douze parties et deux canaux électro-acoustiques par le compositeur même Istvan ANHALT ; à un commentaire par Bruce Mather de *Requiems for the Party Girl* (1966) de R. Murray Schafer ; une *Introduction* pour El Maestro *de Dom Luis Milan* par Charles JACOBS et une *Lettre de Rome* d'Harry Somers, l'un des plus remarquables représentants de l'Ecole Musicale contemporaine au Canada. Quelques chroniques nationales et des rubriques Edition musicale. Disques, Livres, Enseignement et Danse, complètent agréablement ce premier numéro dont le prix est fixé à 3 dollars 50. Les commandes doivent être faites aux Cahiers Canadiens de Musique, Case postale 156, Station E, Montréal 151, Canada.

Etroitement associée pour la diffusion française à l'activité de la *Société Anton Bruckner*, la revue internationale *Musicalia* en est à son cinquième numéro et sa périodicité trimestrielle est régulièrement trimestrielle depuis février 1970. Chaque article, publié dans sa langue originale, est précédé d'un résumé trilingue en français, italien et allemand. Dans chaque livraison (environ 88 pages 21 × 28) figurent, outre comptes-rendus, rétrospectives, programmes, une sélection de nouveautés du disque et du livre, le tout élégamment illustré sur papier glacé. Inutile de préciser une orientation discernable par la seule conjonction de *Musicalia* avec la *Société Bruckner :* le Comité de Rédaction, animé par Edward D.R. Neill (Directeur) et Carlo Marchesani (Responsable), s'est fixé pour but primordial d'éclairer d'un jour nouveau tout un répertoire méconnu du dernier siècle, disons de 1850 à nos jours. Ainsi, Paul-Gilbert Langevin publie-t-il une étude serrée sur Hugo Wolf (n° 1 et 2) et une autre, particulièrement précieuse, consacrée à Guillaume Lekeu (n° 3 et 4). D'excellents articles en langue italienne sont consacrés par Edward D.R. Neill à Albert Roussel, Erik Satie et Carl Nielssen. Une lecture en diagonale permet de relever des titres consacrés à Paganini (Pietro Berri), Penderecki (Lutz Letzle), Schönberg (G.F. Zaccaro), sur l'orgue, la flûte, la contrebasse (E. Neill) alors que le numéro 5 est presque spécialement voué à l'ornithologie, aux remarquables recherches de laboratoires d'acoustique magyars dans ce domaine, et au langage des oiseaux dans l'œuvre de Messiaen (mettre en parallèle cette étude avec celle de Gilles Tremblay dans les Cahiers Canadiens sus-mentionnés) et que le numéro 6 prévoit un *Hommage à Guy Ropartz* dont je suis responsable. L'abonnement à *Musicalia* comporte normalement la cotisation à la Société française Anton Bruckner, pour un total de 48 francs, mais peut en fait s'effectuer séparément pour 40 francs par virement postal à *L'Harmonie du Monde*, 88, rue Claude-Bernard, Paris 5e, Compte postal 15.225.13 à Paris.

C'est par la bande, si j'ose dire (!) que nous est parvenue la dernière-née, la revue mensuelle *Scherzo*, dont la publicité a échappé, je pense, aux professeurs d'Education Musicale puisqu'elle a été directement adressée à ma connaissance aux Présidents de foyers socio-éducatifs des Lycées. « Unique en son genre en France », écrit en une circulaire son Secrétaire Général (signature illisible), *Scherzo* « a pour but de mieux faire connaître les activités musicales dans notre pays et à l'étranger. Ses rédacteurs sont tous des jeunes musiciens, musicologues ou mélomanes... ». Les divers flashes du numéro 2 (avril 1971) sont consacrés au film *Music Lovers*, évocation de la vie de Tchaïkovski par le cinéaste Ken Russel (Pierre Castellan), à Blandine Verlet, la jeune et très appréciée claveciniste dont j'ai eu la joie de saluer le nouveau talent voici déjà trois ans dans *Grands Musiciens ;* à Maurice Béjart (par Daniel Cayré), à Dinu Lipatti (Alain Pâris), Léon Campagnola (J.P. Carreyre) et Duke Ellington (Pierre Berton). L'article de loin le plus substantiel et le plus sensible est un hommage à Federico Monpou par Vladimir Jankelevitch qu'on ne peut que se réjouir de lire. Des informations musicales complètent ces pages sans prétention dont la présentation, sous une couverture en carte de Lyon orange, rappelle intérieurement celle de *L'Education Musicale* (même format, typographie comparable). On s'abonne à ce mensuel *Scherzo* (Directeur, Pierre Castellan) par chèque postal ou bancaire de 20 F (étranger 25 F) à l'ordre de *Vie Musicale*, 141, boulevard Ney, Paris 18e.

Jean Maillard.

MORCEAUX IMPOSÉS DANS LES COURS MOYENS ET SUPÉRIEURS AUX CONCOURS DE JUIN 1970

Clarinette

Degré supérieur

Agen : Fantaisie (Lefebure) - **Amiens** : Récit et Impromptu (Dautremer) - **Belfort** : Fantaisie-Ballet (Mazellier) - **Brest** : Concertstuck (Gallois-Montbrun) - **Douai** : Rhapsodie (Debussy) - **Grenoble** : Concerto Copland) - **Lille** : Triptyque (Dondeyne) - **Limoges** : Ballade en ré mineur (Le Boucher) - **Manosque** : Solo de concours (Rabaud) - **Maubeuge** : Concertino ré bémol (Depelsenaire) - **Mulhouse** : Solo de concours (Messager) - **Orléans** : Fantaisie orientale d'Ollonne) - **Paris, arrondissements** : Introduction et Rondo (Widor) - **Rennes** : Concerto n° 2, op. 74 (Weber) - **Saint-Quentin** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - Lyon, Rouen et Toulouse : M.

Excellence

Bourges : 2ᵉ et 3ᵉ mouvements Concerto (Mozart) ; Rêveries (Bernier) - **Douai** : Final 1ᵉʳ Concerto (Weber) ; Divertimento dell incertezza (Aubin) - **Maubeuge** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - **Orléans** : Concerto (Mozart) ; Air tendre et varié (Hubeau) - **Paris, arrondissements** : Rhapsodie (Debussy).

Basson

Aix-en-Provence : Thème et Variations (Thiriet) - **Belfort** : Danse des Bouffons (Lantier) - **Brest** : Prélude de concert sur un thème de Purcell (Pierné) - **Douai** : Dancing-Jack (Bloch) - **Grenoble** : Sicilienne et Allegro-gioccoso (Growlez) - **Le Mans** : Solo de concert (Pierné) - **Lille** : Sicilienne et allegro (Growlez) - **Limoges** : Numéros I et II des 9 Pièces brèves (Dublois) - **Lyon** : Ballade (Poot) ; Aria (Boismortier) - **Mulhouse** : Largo (Haendel) - **Paris arrondissements** : Moyen A : Virelai (Dubois) ; Moyen B : Espièglerie (Bozza) - **Rennes** : Sérénades (Dubois).

Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Lyon : Andante et Rondo hongrois (Weber) ; Andante du Concerto en Si bémol (Vivaldi) - **Toulouse** : Sonatine (Tansmann).

Supérieur

Amiens : Suite (Tansmann) - **Douai** : Sonatine (Tansmann) - **Lille** : Fagottino (Duclos) - **Orléans** : Sonatine (Tansmann) - **Paris arrondissements** : Concertino della Brughiera (Aubin).

Excellence

Orléans : Concerto si bémol (Mozart) ; Variations sur un thème de Pergolèse (Nussio) - **Paris arrondissements** : Sarabande et Cortège (Dutilleux).

Saxophone

Moyen

Aix-en-Provence : Menuet et Rondo (Berthomieu) - **Belfort** : Andante et Allegro (Chailleux) - **Bressuire** : Iʳᵉ Suite (Bréard) - **Douai** : Concertino (Heck) - **Grenoble** : Récit et Variations (Oubradous) - **Le Mans** : Cantilène et Danses (Joly) - **Lille** : Prélude et Saltarelle (Planel) - **Lyon** : 2ᵉ et 3ᵉ mouvements Concerto (Bonneau) - **Manosque** : Concerto (Bellini) - **Maubeuge** : Concertino n° 10 (Porret) - **Mulhouse** : Moyen A : Bucolique et Gavotte de la Suite brève (Berthomieu) ; Moyen B : Bucolique, Gavotte, Forlane, Menuet et Rondo (Berthomieu) - **Orléans** : Cantilène et Danse (Joly) - **Paris arrondissements** : Moyen A : Danse nostalgique (Leleu) ; Moyen B : nᵒˢ 3 et 4 Sonate (Bourrel) - **Rennes** : Impromptu (Pascal) - **Rouen** : Cantilène et Danse (Joly) - **Saint-Quentin** : Nostalgie (Barat) - **Toulon** : Cantilène et Danse (Joly) - **Vannes** : Fantaisie-Impromptu (Jolivet).

Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Belfort : Suite (Bonneau) - **Lyon** : Cadence, Interlude et Rondo (Martelli) - **Mulhouse** : Allegro, Arioso et Final (Lantier).

Supérieur

Amiens : Concerto Mi bémol jusqu'à la fin de la cadence (Glazounov) - **Bourges** : Fantaisie italienne (Bozza) - **Douai** : Andante et Fileuse (Petit) - **Le Mans** : Concerto (Bonneau) - **Lille** : Thème varié languedocien (Mazellier) - **Lons-le-Saunier** : Sonate (Pascal) - **Maubeuge** : Sonatine en fa mineur (Depelsenaire) - **Mulhouse** : Tango et Tarentelle (Dautremer) - **Rennes** : Ballade (Tomasi).

Excellence

Belfort : Sonatine sportive (Tchérépnine) ; Tango et Tarentelle (Dautremer) - **Mulhouse** : Concerto (Dautremer) ; Concerto (Tomasi) - **Paris arrondissements** : Sonate (Philiba).

Cor

Moyen

Amiens : En forêt d'Ile-de-France (Bloch) - **Brest** : Ballade normande (Desportes) - **Lille** : Andante et Scherzo (Rougnon) - **Limoges** : Cantecor (Busser) - **Maubeuge** : Romance (Saint-Saëns) - **Mulhouse** : Moyen A : Berceuse (Damase) ; Moyen B : Iᵉʳ Mouvement Concerto Ré Maj. (Mozart) - **Orléans** : 2ᵉ Pièce (Bigot) - **Paris arrondissements** : Moyen A : Ballade (Gallois-Montbrun ; Moyen B : Pavane (Damase) - **Rouen** : Cantecor (Busser) - **Toulon** : Andante et Presto (Noël-Gallon) - **Toulouse** : Légende (Brown) - **Vannes** : (dito).

Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Lyon : Cantabile et Scherzo (Lamy) - **Mulhouse** : Ier Mouvement du 3e Concerto en Mi bémol (Mozart).

Supérieur

Amiens : Andante et Presto (Noël-Gallon) - **Brest** : (dito) - **Grenoble** : Andante 3e Concerto Mi bémol (Mozart) ; Ier Concerto (Strauss) - **Limoges** : Caprice (Planel) - **Orléans** : Pièce concertante (Semler-Collery) - **Paris arrondissements** : Prélude, Lied et Scherzo (Clergue).

Excellence

Bourges : Concerto (Tomasi) - Villanelle (Dukas) - **Grenoble** : Concerto n° 4 Ré (Mozart) ; Villanelle (Dukas) - **Paris arrondissements** : Ier Concerto (Strauss) - **Rennes** : Légende (Planel) ; Traits de Till l'Espiègle (Strauss).

Trompette

A — Moyen

Aix-en-Provence : Andante et Allegro (Ropartz) - **Alès ; Amiens** : Introduction et Danse burlesque (Semler-Collery) - **Belfort ; Rennes** : Badinage (Bozza) - **Brest ; Lille** : Trompetunia (Boutry) - **Douai ; Orléans** : Aria et Marcato (Vachey) - **Grenoble** : Morceau de concours (Chailleux) - **Limoges** : Morceau de concours (Savard) - **Lyon** : Fête joyeuse (Dallier) - **Manosque** : Lied et Scherzo (Albrespic) - **Maubeuge** : Fanfare (Wurmser) - **Mulhouse** : Concertino n° 3 (Porret) - **Paris arrondissements** : Moyen A : Aria et Marcato (Vachey) ; Moyen B : Jaserie (Marie) - **Rouen** : Suite (Baudrier) - **Saint-Quentin** : Concertino n° 4 (Porret) - **Toulouse** : Ire partie Concert en 3 parties (Lantier) - **Vannes** : Trumpet-Tune (Purcell).

B — Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Belfort : Fête joyeuse (Dallier) - **Mulhouse** : Pièce en ut (Gédalge) - **Rennes** : Fantasietta (Bitsch).

C — Supérieur

Agen : Lied et Scherzo (Albrespic) - **Belfort** : Pièce de Concours (Balay) - **Boulogne-sur-Mer** : Légende (Enesco) - **Douai** : Intrada (Honegger) - **Lille** : Variations (Challan) - **Manosque** : Introduction et Danse burlesque (Semler-Collery) - **Maubeuge** : Légende et Caprice (Willocq) - **Mulhouse** : Variations (Busser) - **Orléans** : Trompette française (Ameller) - **Paris arrondissements** : Air et Danse (Jongen) - **Rennes** : Concert en 3 partie (Lantier) ; Traits : Concerto en sol (Ravel) ; Léonore III (Beethoven).

D — Excellence

Mulhouse : Concertino (Delerue) ; Légende (Enesco) ; Concerto (Hummel) - **Orléans** : Concerto mi bémol, cadence M. André (Hummel) ; Intermède et Final de la Sonate (Hubeau) - **Paris arrondissements** : Prélude, Sarabande et Gigue de la Sonatine (Françaix).

Cornet

A — Moyen

Aix-en-Provence : Lied et Scherzo (Albrespic) - **Douai** : Solo de Concours (Cools) - **Lille** : Capriccioso (Jeanjean) - **Lyon** : Fête joyeuse (Dallier) - **Orléans** : Concertino n° 2 (Porret) - **Paris arrondissements** : Cantabile et Scherzetto (Gaubert) - **Toulon** : Morceau de concours (Alary) - **Toulouse** : Andante du Concertino (Gotkowsky).

B — Supérieur

Amiens : Nocturne et Rondo (Semler-Collery) - **Lille** : Fantaisie (Thomé) - **Orléans** : Pièce de Concours (Balay) - **Paris arrondissements** : Sonatine (Defay) - **Rennes** : Trois pièces brèves (Gartenlaub) ; Traits de l'Apprenti sorcier (P. Dukas).

C — Excellence

Paris arrondissements : Sonatine brève (A. Weber).

Trombone

A — Moyen

Aix-en-Provence ; Mulhouse : Thème varié (Clerisse) - **Amiens** : Trombenera (Boutry) - **Boulogne-sur-Mer** : 2 Interludes (Vachey) - **Bourges** : Choral varié (Lamy) - **Douai** : Légende (Niverd) - **Grenoble** : La Femme à barbe (Berghmans) ; Ire des 12 Etudes mélodiques (Busser) - **Le Mans** : Humoresque, Slow et Tambourin (Dubois) - **Lille** : Choral varié (Boutry) - **Limoges** : Doubles sur un Choral (Duclos) - **Lyon ; Manosque** : Deux marches (Dubois) - **Maubeuge** : Impromptu (Depelsenaire) - **Orléans** : Le Roi Renaud (Berthelot) - **Paris arrondissement** : Moyen A : Cantabile et Scherzando (Busser) ; Moyen B : Variations (Bigot) - **Toulouse** : Etude Lyrique n° 1 (Semler-Collery).

B — Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Lyon : Introduction et Allegro (Hugon) - **Mulhouse** : Pièce concertante (Missa) - **Rennes** : Acrême (Tournier).

C — Supérieur

Brest : Ballade (Bozza) - **Douai ; Le Mans** : Variations (Bigot) - **Lille** : Largo et Toccata (Houdy) - **Maubeuge** : Cavatine (Saint-Saëns) - **Orléans** : Coulissiana (Dautremer) - **Paris arrondissements** : Mouvements (Arrieu) - **Rennes** : Coulissiana (Dautremer) ; Bourrée en Fa (Bach-Lafosse) ; Traits du Tuba mirum (extraits du Requiem) (Mozart).

D — Excellence

Orléans : Prélude, Sarabande et Gigue de la 3e suite pour cello (Bach-Lafosse) ; Choral, Cadence et Fugato (Dutilleux) - **Paris arrondissements** : Concerto (Modéré, Lento, Allegro) (A. Weber).

Tuba

A — Moyen

Lille : Tubabillage (Gabaye) - **Maubeuge** : Funambules (Depelsanaire) - **Mulhouse** : Pièce concertante (Van Dorselaer) - **Orléans** Thème varié (Bozza) - **Paris arrondissements** : Moyen A : Hans de Schnokelock (Bariller) ; Moyen B : Fantaisie concertante (Villette).

B — Supérieur

Amiens : Tubaroque (Boutry) - **Maubeuge** : Tubabillage (Gabaye) - **Mulhouse** : Introduction et Danse (Barat) - **Paris arrondissements** : Fantaisie (Petit).

C — Excellence

Paris arrondissements : Deux mouvements contrastés (Devos).

Percussion

A — Moyen

Douai : Récit et valse (Vachey) ; Danse du pantin de bois (Desportes) - **Grenoble :** Variations (Barraine) - **Le Mans :** Sonatine pour 3 timbales (Tcherepnine) ; Tambour : La Diane et Rigaudon (Petit) ; Xylo : Hors d'œuvres (Petit) - **Lille :** Hors d'œuvre (Petit) - **Lyon :** Sonatine pour 3 timbales (Tcherepnine) ; Etude n° 5 pour caisse claire. extr. de Petites Pièces (Passerone) - **Rennes :** Rythmie (Bozza) - **Rouen :** La Diane et Rigaudon ; Exercices (Chaplin) ; Recuerdos de Los Baleares (Tomasi).

B — Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Grenoble : Triptyque (Saigner) - Lyon : 3 danses païennes (Baudo).

C — Supérieur

Amiens : Mouvements (Delerue) - **Douai :** Salmigondis (P. Petit) - **Le Mans :** Recuerdos dos Baleares (Tomasi) - **Rennes :** 4 Préludes (Landowski) ; Traits d'orchestre : tambour de basque n° 8 du Prince Igor (Borodine).

Harpe

A — Moyen

Grenoble : Chaconne (Haendel) - **Lille :** Ballade (Ibert) - **Lyon :** Fantaisie (Ibert) - **Paris arrondissements :** Moyen I : Variations sur un air suisse (Beethoven) ; Moyen II : Thème et variations (Haendel).

B — Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Aix-en-Provence : Fantaisie (Ibert).

C — Supérieur

Douai : Fantaisie sur un thème de Haydn (Grandjany) - **Lille :** Pièce de Concert (Busser) - **Lyon :** Impromptu (Fauré) - **Paris arrondissements :** Etude de Concert (Tournier).

D — Excellence

Paris arrondissements : Impromptu (Pierné).

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

HIACINTHE RIGAUD
LULLI ET LES MUSICIENS DE LA COUR (2)

Fils et petit-fils de peintres obscurs, Hyacinthe Rigaud, naquit à Perpignan en 1659 et mourut à Paris, comblé d'honneurs en 1743. Quand, en 1681, il vint dans la capitale, il eut la chance de plaire à Le Brun. Très vite il devint le portraitiste à la mode. Parmi ses toiles fameuses, mentionnons le célèbre Louis XIV en pied, les portraits de Mignard, Mansart, La Fontaine, Boileau, Racine, Bossuet. Beaucoup moins connu est le tableau ici reproduit ; mais n'aurait-il pas été étonnant que les musiciens d'un monarque passionné de musique n'aient pas été fixés pour la postérité par celui qu'on a qualifié « le portraitiste de son siècle ».

Lulli, debout, semble donner quelque directive à ses confrères sa main droite, qui feuillette un recueil de musique, est le centre du tableau. Le gambiste est Marin-Marais (1656-1728), premier joueur de viole de gambe de la chambre du roi et compositeur éminent pour son instrument. Il ne nous a pas été possible d'identifier avec certitude les flûtistes car plusieurs virtuoses se partagent la célébrité : Philibert Rebillé, plus connu sous son prénom transformé en Philbert, flûtiste à la musique royale entre 1670 et 1715 ; Pierre Gaultier, de Marseille, qui mourut vers 1697 ; Jacques Hotteterre, dit le Romain, auteur d'un traité de flûte à bec. En effet, si l'instrumentiste du fond s'apprête à jouer de la flûte allemande (ou traversière), celui du premier plan peut fort bien tenir une flûte à bec (ou « à 9 trous »), car c'est précisément l'époque où l'on emploie les deux instruments dans une même œuvre pour leurs qualités propres.

Lulli intervient donc au milieu d'un concert à trois, composé de 2 dessus de flûte et d'une viole de gambe, ensemble instrumental courant en cette période. Quant au personnage qui se tient debout au fond et à gauche, ne serait-ce pas le claveciniste de notre sonate ? Le nom de Couperin le Grand vient alors à l'esprit ; Il y a en effet une ressemblance assez nette avec le portrait anonyme du musée de Versailles. Certes, à la mort de Lulli, Couperin n'avait que 19 ans, mais il était déjà titulaire de l'orgue de Saint-Gervais depuis 2 ans et sa renommée commençait à s'étendre. H. Rigaud, en composant ce tableau des musiciens de la cour, pouvait-il oublier le compositeur de « l'apothéose de l'incomparable Lulli » ?

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Giraudon.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Les nouveautés de ce mois sont cristallisées autour de trois pôles principaux : Ecole austro-allemande, de la fin du XVII[e] siècle à Arnold Schoenberg, Ecoles nationales (Russie, Europe Centrale, Finlande, Espagne, Japon), Ecole française moderne et contemporaine. A cette tentative de classification échappent deux disques voués à un certain isolement dans ce contexte. Avant toute appréciation de détail, je mettrai volontiers en lumière l'Intégrale des Quatuors à cordes d'Arnold Schoenberg par le Neues Wiener Streichquartett.

A) Ecole austro-allemande

Toujours à la recherche de quelque inédit de leur répertoire et avec la verve technique qu'on imagine, Jean-Pierre Rampal et Maurice André qu'accompagne Jean-François Paillard à la tête de son Orchestre de Chambre, révèlent le charme sans détour de ce petit contemporain de Jean-Sébastien Bach, un compatriote mal connu, que fut JOHANN MALCHIOR MOLTER (1696-1765) dont l'œuvre complète, considérable, sort à peine de l'ombre studieuse des Bibliothèques pour être progressivement gravée sous l'impulsion de Max Sommerhalder qui en a dressé le catalogue sous le sigle Ms. de ce Thüringer aimable, qui eut le pressentiment en même temps que Jean-Philippe Rameau de l'avenir de la clarinette, on entendra un excellent choix de Concertos pour flûte allemande en ut, flûte d'amour (instrument oublié, en la, auquel Jean-Pierre Rampal (substitue la flûte alto en sol), Concertos pour trompettes, le second soliste étant en l'occurence Raymond André. Ce disque, où s'allient les influences italiennes et française propres à J.M. Molter est une réalisation ERATO *(1)*.

A la classique clarté de Jean-François Paillard succède la fougue généreuse de l'Ensemble instrumental de France, animé par Jean-Pierre Wallez, dont j'ai ici même l'occasion de souligner déjà les qualités. CLASSIC présente en deux Concertos la forte personnalité de GUISEPPE TARTINI (1692-1770) que des nécessités indépendantes de ma volonté (l'accouplement même !) m'ont contraint à annexer à l'Ecole autrichienne ce que pourraient justifier (mal au demeurant !) sa naissance en Istrie et ses déplacements dans l'Empire. La face 2 est consacrée au *Concerto n° 1 en ut majeur* de JOSEF HAYDN (1732-1809), magnifiquement chantant sous l'archet de Jean-Pierre Wallez qui se joue avec aisance de difficultés techniques insolites rencontrées aussi bien chez Tartini que chez Haydn. En bref, un disque excellent tant pour l'intérêt historique que la qualité artistique et technique *(2)*.

Nous retrouvons JOSEF HAYDN fidèlement servi chez ERATO par l'Orchestre de Chambre de Bamberg que dirige Theodor Guschlbauer. Le programme, varié, réunit la *Sinfonia d'ouverture* de *L'Incontro improvviso*, un des treize opéras de Haydn, composé en 1775 ; le *Concerto pour trompette et orchestre en mi bémol majeur* dans lequel on retrouvera avec plaisir le toujours sympathique Maurice André, et une *Symphonie Concertante en Si bémol majeur op. 84* que le lecteur identifiera de suite lorsque je rappellerai que le Final, avec son récitatif instrumental au violon, interrompu par l'intervention de tutti, préfigure indéniablement un autre Final illustre, celui de la 9[e] *Symphonie* de Beethoven. Les solistes sont Otto Winter (hautbois), Helman Jung (basson), Walter Forchert (violon) et Hans Häublein (cello) *(3)*.

A la tête de son Orchestre de Chambre de Moscou, Rudolf Barchai grave au CHANT DU MONDE deux symphonies en trois mouvements de W.A. MOZART (1756-1791) : *K. 297 « Paris » en ré majeur* composée lors du second séjour de Mozart à Paris et toute riche des dernières acquisitions du jeune maître près de Mannheimer ; *K. 504 « Prague »*, également sans menuet. Ces deux pages en ré majeur, n° 31 et 38 dans l'ordre des symphonies jouissent du même tonus généreux et humain qu'on apprécie toujours dans les enregistrements de Barchai *(4)*. La notice de Brigitte Massin est intéressante.

CLASSIC propose dans sa collection « Les Immortels », deux échantillons de la *Symphonie en sol mineur n° 40*, en l'occurence les premier et dernier mouvements par l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Léopold Ludwig *(5)* : nul doute que l'amateur ne décide, après audition, d'acquérir l'enregistrement intégral annoncé sur la pochette ; c'est sans doute ce qu'espère l'éditeur qui trouvera évidemment là son compte ! Une dernière gravure de MOZART sert parfaitement le maître salzbourgeois, toujours chez CHANT DU MONDE : les quatre *Concertos pour cor et orchestre : n° 1 en ré majeur K. 412* (1782), *n° 2 K. 417* (1783), *n° 3 K. 447* (1783 ?) et *n° K. 495* (1786), ces trois derniers étant en mi bémol

majeur. Cette intégrale est groupée sous la baguette de Lazare Gozman qui dirige l'Orchestre de Chambre de Léningrad, avec Vitali Bouianovski en soliste *(6)* : je regrette un peu, personnellement, la prise de son, trop « épaisse » à mon gré.

Viennois, au sens le plus pur qu'on puisse donner à ce qualificatif, le *Quatuor op. 161 en Sol majeur* de FRANZ SCHUBERT (1797-1828) constitue un triptyque idéal avec *Le Voyage d'Hiver* et cette extraordinaire « Charte du Romantisme » qu'est *Quintette* composé deux ans plus tard, en 1828. Quinzième et dernier des Quatuors de Schubert, il tend parfois la main au Schönberg du *Premier Quatuor* dont nous parlerons plus loin. L'interprétation du Quatuor hongrois est remarquable *(7)*.

Les amateurs se réjouiront de retrouver au catalogue des « GRAVURES ILLUSTRES » EMI LA VOIX DE SON MAITRE les inoubliables interprétations par Wilhelm Fürtwängler du *Prélude* de *Parsifal*, de *l'Enchantement du Vendredi-Saint*, du *Prélude* de *Tristan* et *Isolde*, de la *Mort* d'Isolde réalisées en 1938 à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin et dont on désespérait de conserver en état satisfaisant les gravures sur cire *(8)* : à quand le repiquage attendu des disques de Franz von Hoesslin ?

Saluons maintenant comme très exceptionnelle une réalisation PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES, couronnée par un GRAND PRIX INTERNATIONAL DE L'ACADÉMIE CHARLES CROS : il s'agit de l'intégrale des *Quatuors à cordes* d'ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951), réalisée pour la seconde fois depuis 1949, époque à laquelle le Maître lui-même avait supervisé la version du Quatuor Juilliard. Ici, l'interprétation parfaite du Neues Wiener Streichquartett est un enchantement : selon la boutade même de Schoenberg, l'auditeur n'est plus en présence d'une « composition *dodécaphonique* », mais jouit de l'audition d'une « *composition* dodécaphonique » : à cela près que le *Premier Quatuor op.* 7 composé en 1904-1905 n'exploite pas la technique atonale et que le *Deuxième, op. 10* daté de 1910 ne rompt également avec la tradition du quatuor, puisque ses deux derniers mouvements s'adjoignent une voix de femme égrenant *Litanei* (Litanies) et *Entrückung* (Extase) du poète Stefan George. Le *Second Quatuor* est d'ailleurs accouplé pour notre plus grande joie, à la *Verklärte Nacht*, cette *Nuit transfigurée* qui fut une des révélations de nos vingt ans, donnée ici dans la version initiale si pure pour sextuor à cordes op. 4 de 1899, inspirée par une poésie de Richard Dehmel. Pour cette gravure — qui marque une date dans l'histoire du disque et efface ce qui a été réalisé auparavant — nous saluons les remarquables interprètes : Eevelyne Lear (soprano), le Neues Wiener Streichquartett (Z. Topolski, T. Sestak, F. Händschke et W. Herzer), S. Führlinger (second alto) et F. Hiller (second cello) *(9)*.

B) Ecoles nationales

Pour L'ECOLE RUSSE, en édition économique « DECCA-ECLIPSE, reparaissent le *Capriccio espagnol* de RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908) par l'Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Ernest Ansermet, le *Capriccio italien* et la fantaisie symphonique *Francesca da Rimini*, d'après Dante, de TCHAIKOVSKY (1840-1893) par l'Orchestre Symphonique de Londres conduit par Anthony Collins *(10)*. Encore P.I. TCHAIKOVSKY avec le *Concerto en ré majeur op. 47* dont l'interprète, d'une exquise sensibilité qui n'exclut pas la vigueur, nous arrive de Corée via les Etats-Unis et la Grande-Bretagne : nul doute que cette charmante Kyung-Wha Chung, qui vient à peine d'atteindre sa majorité, séduira les amateurs français par la fraîcheur de son jeu : remercions DECCA de nous la révéler dans cette page illustre à laquelle est associée un autre *Concerto* moins connu, celui de JEAN SIBELIUS (1865-1957), assez déroutant d'ailleurs pour qui en ouvre la partition *(11)* et qui représente ici le monde finnois duquel nous nous éloignons avec le disque suivant, consacré à la Hongrie de BELA BARTOK (1881-1945) dont la *Suite de Danses* de 1923 sonne merveilleusement sous la baguette nerveuse et rustique à la fois de Janos Ferencsik à la tête du London Philarmonic Orchestra. L'autre face du disque nous reconduit vers la Russie d'ALEXANDRE SCRIABINE (1872-1915) dont le *Poème de l'Extase op. 54* composé en 1908 au retour d'une tournée aux Etats-Unis, est fort bien servi par The Houston Symphony Orchestre que dirige Léopold Stokovski *(12)*.

Réalisé peu avant la mort d'Igor Stravinsky (1882-1971), un disque EMI LA VOIX DE SON MAITRE fait figure d'hommage. Il s'agit des Suites tirées de *L'Oiseau de feu* (version 1919) et de *Petrouchka* (version 1947) par l'Orchestre Symphonique de Chicago conduit par l'excellent chef italien Carlo Maria Giulini *(13)*.

Notre prospection vers l'Europe centrale et orientale s'achève avec deux pages éblouissantes : la *Sinfonietta* (1926) du Moravien JANACEK (1854-1928), aimé des Britanniques mais mal connu chez nous, et le *Concerto pour orchestre* (1954) du Polonais WITOLD LUTOSLAWSKI (né en 1913), cousin en art de Martinu, héritier de Ravel, Bartok et Stravinsky : c'est dire les magies orchestrales qu'on est en droit d'attendre d'une telle page. L'auditeur est pleinement satisfait d'autant que la gravure met en valeur les prestiges et sortilèges d'exécutions délivrés par la magique baguette du prestigieux chef japonais Seiji Ozawa qui, à l'instar des alizés et à l'inverse de Pierre Boulez, partage ses activités entre le Japon et les U.S.A., alors que symétriquement, mais en sens contraire, le Français devra désormais partager les siennes entre l'Angleterre et les Etats-Unis. Le disque vient de par-delà le Chenal : HIS MASTER'S VOICE EMI *(14)*.

L'oreille tendue vers le Japon et sa pensée musicale révèle maintenant des pages inconnues — du moins de l'auteur de ces lignes qui en a grand'honte : certaines sont en effet ravissantes comme la debussyste Sonate pour piano de KISHIO HIRAO (1907-1953), élève de Guy de Lioncourt. Cette perspective sur l'Ecole japonaise contemporaine s'élargit vers la dodécaphoniste NAOLIKO KAI, résidant à Paris où il vint travailler avec Tony Aubin et Maw Deutsch *(Ouverture* et *Légendes pour enfants)*, AKIO YASHIRO *(Sonate)* et MASAYUKI NAGATOMI *(Trois esquisses)*. Toutes ces compositions pour piano (dont certaines inédites), sont remarquablement interprétées par Tadashi Kitagawa. De ces musiciens dont un est disparu, les trois autres n'ayant pas atteint la quarantaine, les livres français ne parlent pas, ou peu ; et c'est dommage ! La notice de Michel R. Hofmann est d'autant plus appréciée *(15)*.

CLASSIC en collection « HISTORIC » nous propose le retour au bercail via l'Espagne en compagnie de Nicanor Zabaleta interprétant, comme on imagine, à la harpe, huit pages originales ou transcrites depuis

MATEO ALBENIZ (1760-1831) à Manuel Palau (né en 1893). On y trouve, inattendues, les *Variations op. 45 sur un thème de Mozart* de MICHAEL GLINKA (1804-1857) dont on sait l'intérêt pour l'Espagne, qui peut devenir justification ici. Toujours inatendues mais charmeuses et offrant le passeport du retour au bercail : *Etude de concert (Au matin)* de MARCEL TOURNIER (1879-1951) et surtout *Une châtelaine en sa tour*, dernire pensée verlainienne op. 118 conçue par GABRIEL FAURE (1845-1924) en 1918. On constate que ces *Classiques espagnoles de la harpe* sont fort mélangés, ce qui n'est pas pour déplaire, bien au contraire ! *(16)*.

C) Ecole française moderne et contemporaine

En ce centième anniversaire des deux mois de fièvre où Paris fut la Commune, les commémorations se multiplient ainsi que les réalisations discographiques parmi lesquelles l'anthologie de *La Commune en chantant* des disques AZ est l'une des meilleures. On écoutera avec attendrissement musical ou politique selon le goût, voire les deux, la cantatille populaire composée par JOSEPH KOSMA (1905-1969) en 1951 pour célébrer dans ce contexte le 80e anniversaire, à Berlin-Est. Son titre, *A l'assaut du Ciel*, rappelle l'hommage rendu aux Communards par Karl Marx. Il s'agit d'un récit avec musique de scène, mêlé de chants dont les paroles sont de Henri Bassis qui désigne l'ensemble comme une « Chronique en sept tableaux ». Cette réalisation à la fois boulevardière et russe dans le style, qui sent parfois sa fête de patronage, est interprétée avec conviction par l'Ensemble populaire de Paris sous la direction de Gilbert Martin-Bouyer *(17)*.

Républicain sincère, mais n'appréciant guère la Commune, GEORGES BIZET (1838-1875) voisine chronologiquement : un charmant programme dont DECCA est responsable rassemble la *Symphonie en ut*, les *Jeux d'enfants* et la suite de *La jolie fille de Perth* par l'Orchestre de la Suisse Romande avec, à sa tête, Ernest Ansermet *(18)*.

On s'étonne de voir le catalogue PHILIPS français amputé régulièrement d'une des grandes interprétations de Maurice Gendron : les disquaires enragent de devoir refuser à leurs clients les Partitas pour violoncelle seul de Bach, les Sonates de Schubert, de Debussy, les Concertos de Schumann ou de Dvora ... Il faut donc recommander l'achat rapide, avant épuisement du stock, du *Concerto en ré mineur* d'EDOUARD LALO (1823-1892) réuni sur un même disque PHILIPS avec l'*Elégie op. 24* de GABRIEL FAURE (1845-1924) et le *Concerto n° 1 en la mineur* de CAMILLE SAINT-SAENS (1835-1921). On appréciera une fois de plus la technique expressive, plus mûre encore, l'archet d'une souplesse incroyable de ce soliste que le Conservatoire de Paris vient enfin de s'attacher comme professeur pour le plus grand bien de nos apprentis violoncellistes : Maurice Gendron est accompagné par l'Orchestre National de Monte-Carlo que conduit Roberto Benzi *(19)*. La même formation, sous la férule d'Edouard van Remoor-

tel rend encore hommage à CAMILLE SAINT-SAENS dont je me réjouis d'avoir à citer fréquemment le nom dans cette rubrique : il a fait appel à Henryk Szeryng qui déploie toutes les séductions de son archet dans le *Concerto n° 3 en si mineur* et surtout l'*Introduction et Rondo capricciosi op. 28* et la *Havanaise op. 83*, partitions sur lesquelles plane irrésistiblement le souvenir de Jacques Thibaud *(20)*.

Voici, attendu, le volume 5 de l'Intégrale des composition de M. ERIK SATIE (1866-1925) dont j'ai déjà eu le plaisir de souligner l'intérêt et la qualité. Aldo Ciccolini a réuni ici, toujours pour EMI LA VOIX DE SON MAITRE, un bouquet de pièces pour piano dont il est le fidèle interprète : *Jack in the box,* suite de trois pièces retrouvée post mortem dans les papiers du Maître d'Arcueil, et que les Ballets Russes devaient présenter en 1926 dans une fine instrumentation de Darius Milhaud ; *Six pièces de la période 1906-1913* retrouvées dans les mêmes conditions et gravées il y a seulement trois ans chez Salabert sous le contrôle de Robert Caby ; le *Prélude de la Porte héroïque du Ciel* composé en 1894, en pleine période rosicrucienne ; *Carnet d'esquisses et de croquis,* pièces disparates réunies et revues par Robert Caby, publiées également chez Salabert en 1968, les deux *Nocturnes* de 1919 et enfin, le *Menuet* de 1920, dernières pages écrites par Satie pour le piano *(21)*.

L'O.R.T.F. présente l'Orchestre National sous la direction de son chef, Jean Martinon, dans une nouveauté ERATO : le *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales* de FRANCIS POULENC (1899-1963) avec Marie-Claire Alain et, du même musicien, le *Concert champêtre pour clavecin et orchestre* dans lequel brille Robert Veyron-Lacroix *(22)*.

Oserai-je terminer ce panorama des nouveautés françaises avec IANNIS XENAKIS (né en 1922) ?... L'Ensemble Ars Nova toujours animé par Marius Constant et les Chœurs d'hommes de l'O.R.T.F. sous l'éminente impulsion de Stéphane Caillat nous offrent un éventail intéressant : *Syrmos,* pour 18 cordes (1959), *Polytope,* partition destinée à un son et lumière d'une durée de six minutes environ au pavillon français de l'Expo 67 à Montréal, pour quatre orchestres, et enfin la suite *Medea* tirée de la musique de scène pour *Médée* de Sénèque, donnée en 1967 au Théâtre de France. On trouvera dans ce disque, extrait d'une série de cinq dont seul m'a été communiqué celui-ci, trois aspects « stochastiques » de l'idée musicale chez ce créateur d'inouï *(23)*.

***

J'achèverai avec un disque dont le climat sonore artificiel m'a gêné personnellement, avec toutes ses adaptations et effets acoustiques : il s'agit d'une *Flûte et orgue* où l'on retrouve Jean-Pierre Rampal associé à Marie-Claire Alain dans un programme classique et moderne où se côtoient B. MARCELLO, M. BLAVET et G. PUGNANI avec trois sonates et J.L. KREBS avec une *Fantaise pour flûte.* La face 2 associe JEHAN ALAIN (1911-1940) et FRANK MARTIN (né en 1890). Du premier, les *Trois mouvements* rappellent constamment, en dépit de la ferveur avec laquelle la transcription a due être faite par la sœur du disparu, que l'original était pour flûte et piano. La *Sonata da Chiesa* pour hautbois et orgue composée en 1938 par Frank Martin, a été transcrite en 1941 pour flûte et orgue par l'auteur : on ne peut dès lors que s'incliner *(24)*.

CATALOGUE

(1) **J.-M. MOLTIER,** Cinq concertos.
(30/33 - ERATO - STU. 70.601)

(2) **G. TARTINI,** Deux concertos.
J. HAYDN, Concerto n° 1 pour violon.
(30/33 - CLASSIC - GU. 991.089)

(3) **J. HAYDN,** Concerto pour trompette, Symphonie concertante op. 84 ouverture de l'Incontro improviso.
(30/33 - ERATO - STU. 70.652)

(4) **W.A. MOZART,** Symphonies n° 31 (Paris) et 38 (Prague).
(30/33 - CHANT DU MONDE - GU. LDX 78.451)

(5) **W.A. MOZART,** Symphonies n° 40 (extraits).
(17/45 - CLASSIC « HISTORIC » - GU. 79.032)

(6) **W.A. MOZART,** 4 concertos pour cor.
(30/33 - LE CHANT DU MONDE - GU. LDX 78.456)

(7) **F. SCHUBERT,** Quatuor en sol majeur op. 161.
(30/33 - EMI LA VOIX DE SON MAITRE - C 063-11.308)

(8) **R. WAGNER,** Parsifal (Prélude et Enchantement du Vendredi-Saint, Prélude et Mort d'Isolde).
(30/33 - EMI GRAVURES ILLUSTRES - C 061-00.931)

(9) **A. SCHOENBERG,** La nuit transfigurée.
Quatre quatuors à cordes.
(3× 30/33 - PHILIPS - GU. 839.737/8/9 LY)

(10 **RIMSKY-KORSAKOV,** Capriccio espagnol.
TCHAIKOVSKY, Capriccio italien et Fransceca da Rimini.
(30/33 - DECCA ECLIPSE - ECS 546 B GU.)

(11) **TCHAIKOVSKY, Concerto pour violon.**
SIBELIUS, Concerto pour violon.
(30/33 - DECCA - STE SXL 6.493)

(12) **SCRIABINE,** Poème de l'extase.
BARTOK, Suites de danses.
(30/33) - CLASSIC « HISTORIC » GU. 0.920.276)

(13) **STRAVINSKY,** Suites de l'Oiseau de feu et de Petrouchka.
(30/33 - EMI LA VOIX DE SON MAITRE - C 069-02.070)

(14) **JANACEK, Sinfonietta.**
LUTOSLAWSKI, Concerto pour orchestre.
(Importation 30/33 - EMI RECORDS - ASD STE. 2.652)

(15) **Musique contemporaine japonaise** (KAI, YASHIRO, HIRAO, NAGATOMI).
(30/33 - EMI LA VOIX DE SON MAITRE - C 063-10.982)

(16) **Classiques espagnols de la harpe** (Récital N. ZABALETA).
(30/33 - CLASSIC « HISTORIC » - GU. 0.920.277 T)

(17) **J. KOSMA, A l'assaut du ciel.**
(30/33 - CHANT DU MONDE - GU. LDX 74.449)

(18) **G. BIZET,** Symphonie en ut.
Jeux d'enfants.
Suite de la jolie fille de Perth.
(30/33 - DECCA ACE OF DIAMONDS - SDD 231 B)

(19) **C. SAINT-SAENS,** Concerto cello n° 1.
E. LALLO, Concerto pour violoncelle.
G. FAURE, Elégie op. 24.
(30/33 - PHILIPS, TRESORS CLASSIQUES - SA STE 6.500.045)

(20) **C. SAINT-SAENS,** Concerto violon n° 3.
Havanaise op. 83.
Introduction et Rondo cap. op. 28.
(30/33 - PHILIPS UNIVERSO SERIES - 6.580.016 GU.)

(21) **E. SATIE,** Pièces pour piano.
(30/33 - EMI LA VOIX DE SON MAITRE - C 069-11.023 GU.)

(22) **F. POULENC,** Concerto orgue, orch. de chambre et timbales.
Concert champêtre pour clavecin et orchestre.
(30/33 - ERATO O.R.T.F. - STU. 70.637)

(23) **I. XENAKIS,** Polytope.
Syrmos.
Medea.
(30/33 - ERATO O.R.T.F. - STU. 70.526)

(24) **Flûte et orgue** (Marie-Claire ALAIN et Jean-Pierre RAMPAL).
(30/33 - ERATO - STU. 70.649 GU.)

ENSEIGNEMENT

H.T.

ALIX

Grammaire musicale 27,00

BACH

L'Art de la Fugue
Introduction, analyse et commentaire de M. BITSCH 55,00

BERTHOD

Intervalles, Mesures et Rythmes 13,00

BITSCH et NOEL-GALLON

Traité de Contrepoint 40,00

DESENCLOS

12 Leçons d'harmonie
Livre de l'élève : textes 11,00
Livre du maître : réalisations 30,00

DRUILHE

50 Dictées musicale à une, deux et trois voix 16,00

FAVRE

Eléments de la langue musicale 14,00

PASCAL

12 Déchiffrages 9,00

ROGER-DUCASSE

Ecole de la dictée 14,00

SCHLOSSER

Eléments pratiques de lecture et d'écritures musicales
1er cahier : Etude des sons 5,00
2e cahier : La gamme 5,00
3e cahier : Les signes de durée ... 5,00
4e cahier : Etude de la clé de fa .. 5,00

EDITIONS DURAND & Cie
4, place de la Madeleine, PARIS (8e) - 073-45-74

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve
(Métro : SAINT-MICHEL)
Tél. : ODE. 20-96

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE
61, rue Paul Machy 59 - ROSENDAEL - B.P. 17

N'HESITEZ PLUS, FAITES UN ESSAI

- Fiches Biographiques et Historiques illustrées (Textes de A.M. Pozzo di Borgo-Romanet)

1 FRANC LA FICHE

- Jeux complets et analyses offerts aux professeurs adhérents.
- Matériel audio-visuel.

DOCUMENTATION SUR DEMANDE
contre 4 timbres à 0,40 F

ANCIENNE MAISON

PASDELOUP

COUILLÉ & Cie

89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12



TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MATERIEL ORFF - INSTRUMENTARIUM
VENTE - LOCATION - REPARATIONS

TABLE DES MATIÈRES

Année scolaire 1970 - 1971

Numéros 171 à 180 — Octobre 1970 à Juillet 1971

ANALYSES MUSICALES

EXAMENS ET CONCOURS

PEDAGOGIE

ICONOGRAPHIES

par **Alain Lieuze**

LITTERATURE

par **Marc-André Béra**

MUSIQUE ET UNIVERSITE

HARMONIE

par **M. Dautremer**

BIBLIOGRAPHIE

EDITORIAUX

par **André Musson**

NOTRE DISCOTHEQUE

par **Jean Maillard, Dominique Machuel, André Musson**

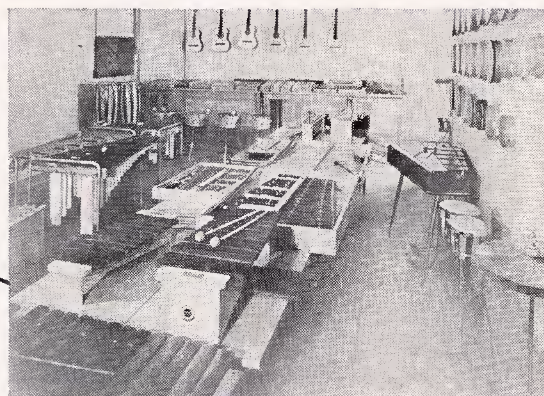
DIVERS

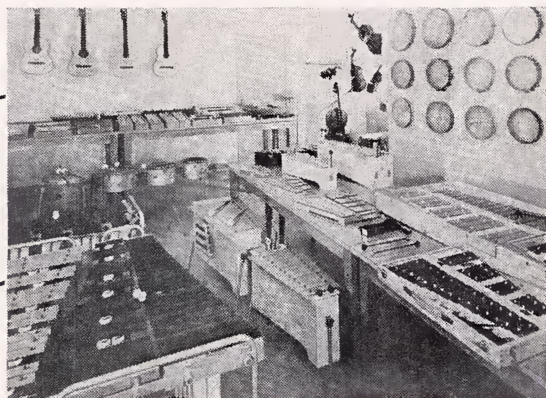
N° de Commission Paritaire : 28.511

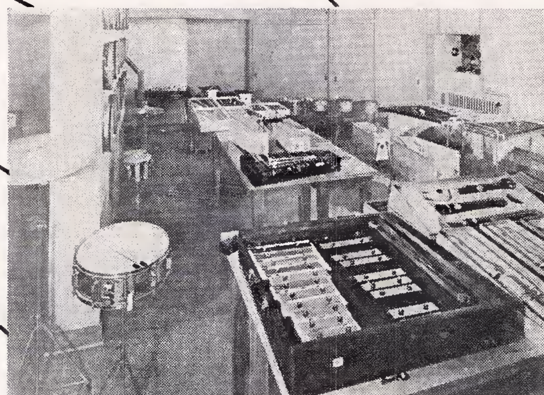
Imprimé en France

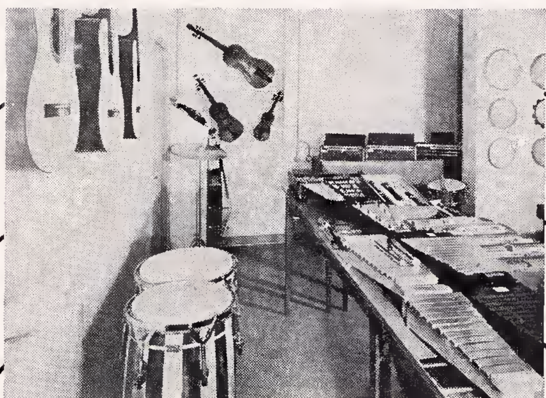
INSTRUMENTARIUM BOUVIER

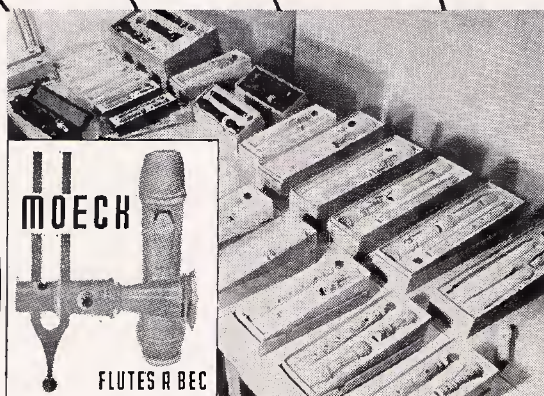
matériel
d'enseignement
musical











FLUTES A BEC MOECK

CATALOGUE SUR DEMANDE

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X^{e} - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 3e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON